



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS -GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

VICTÓRIA LANE FERREIRA SILVA

MORRISON, TRAORÉ E NÓS:
traduções negras feministas

Salvador - BA

2023

VICTÓRIA LANE FERREIRA SILVA

MORRISON, TRAORÉ E NÓS:
traduções negras feministas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadoras: Profa. Dra. Eliza Mitiyo Morinaka
Profa. Dra. Denise Carrascosa

Salvador - BA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ferreira Silva, Victória Lane
MORRISON, TRAORÉ E NÓS: traduções negras feministas /
Victória Lane Ferreira Silva. -- Salvador, 2023.
95 f.

Orientadora: Eliza Mitiyo Morinaka.

Coorientadora: Denise Carrascosa França.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Letras, 2023.

1. Tradução Negra. 2. Interseccionalidade. 3. Toni
Morrison. 4. Rokia Traoré. 5. Drama afrodiaspórico. I.
Mitiyo Morinaka, Eliza. II. Carrascosa França, Denise.
III. Título.

A

todas as mulheres que com suas existências preencheram a minha.

Dedico também este trabalho à minha mãe, Joanai, ao meu pai, Jocemir, à minha irmã e ao meu irmão, Jaci e João, e às minhas sobrinhas, Geovana e Ana Liz.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é assumir o impacto e importância das pessoas e das coisas em nossa caminhada. Nós não vivemos só. Foram as comunidades das quais faço parte que tornaram possível a concretização desse trabalho. Por isso, o escrevo na primeira pessoa do plural.

Primeiramente, agradeço a minha ancestralidade, a todos que vieram antes de mim e a todos que virão.

Agradeço a minha mãe, Joana Ferreira dos Santos, e ao meu pai, Jocemir Brito da Silva, que juntos me proporcionaram um lar onde o amor era ação e muito mais do que um sentimento. Com o cuidado e apoio amoroso deles, cresci reconhecendo em mim capacidade infinita para realizar meus sonhos.

A meu irmão, João Victor, minha pessoa favorita no mundo inteiro, que com suas incontáveis interrupções enquanto eu escrevia me dava a energia necessária para continuar.

A minha irmã, Jaci, que sempre esteve na primeira fileira torcendo por minhas conquistas e que trouxe ao mundo minhas sobrinhas Geovana e Ana Liz.

Às minhas avós, tias e primas, por serem minhas primeiras referências e primeiras melhores amigas.

Às pessoas amigas queridas por serem ouvido para minhas reclamações, ombro para meus choros, abraço para minhas comemorações. Amizades de longa ou curta data, de todo lugar que já chamei de casa, da UFBA, da BIKO, da UGA, do ASSUFBA, da vida. Agradeço especialmente a Alanne Maria, Andreza Maira, Ayala Tude, Carol Barbosa, Cris Lira, Elisa Braga, Emilly Chaves, Gleisson Santos, Jéssica Rafaela, João Pedro Gomes, Laura Emília, Natália Koques, Leonardo Luciano, Luize Silva, Luciana Reis, Michel do Carmo, Mayana Rocha Soares, Priscilla de Jesus, Rafaela Souza, Renan Queiroz, Sara Rodrigues, Wesley Conceição e Verônica Reis.

Às pesquisadoras do grupo de pesquisa Traduzindo no Atlântico Negro, meu quilombo dentro da universidade, por serem minhas referências teóricas e de como existir dentro do mundo acadêmico sem perder nossa humanidade.

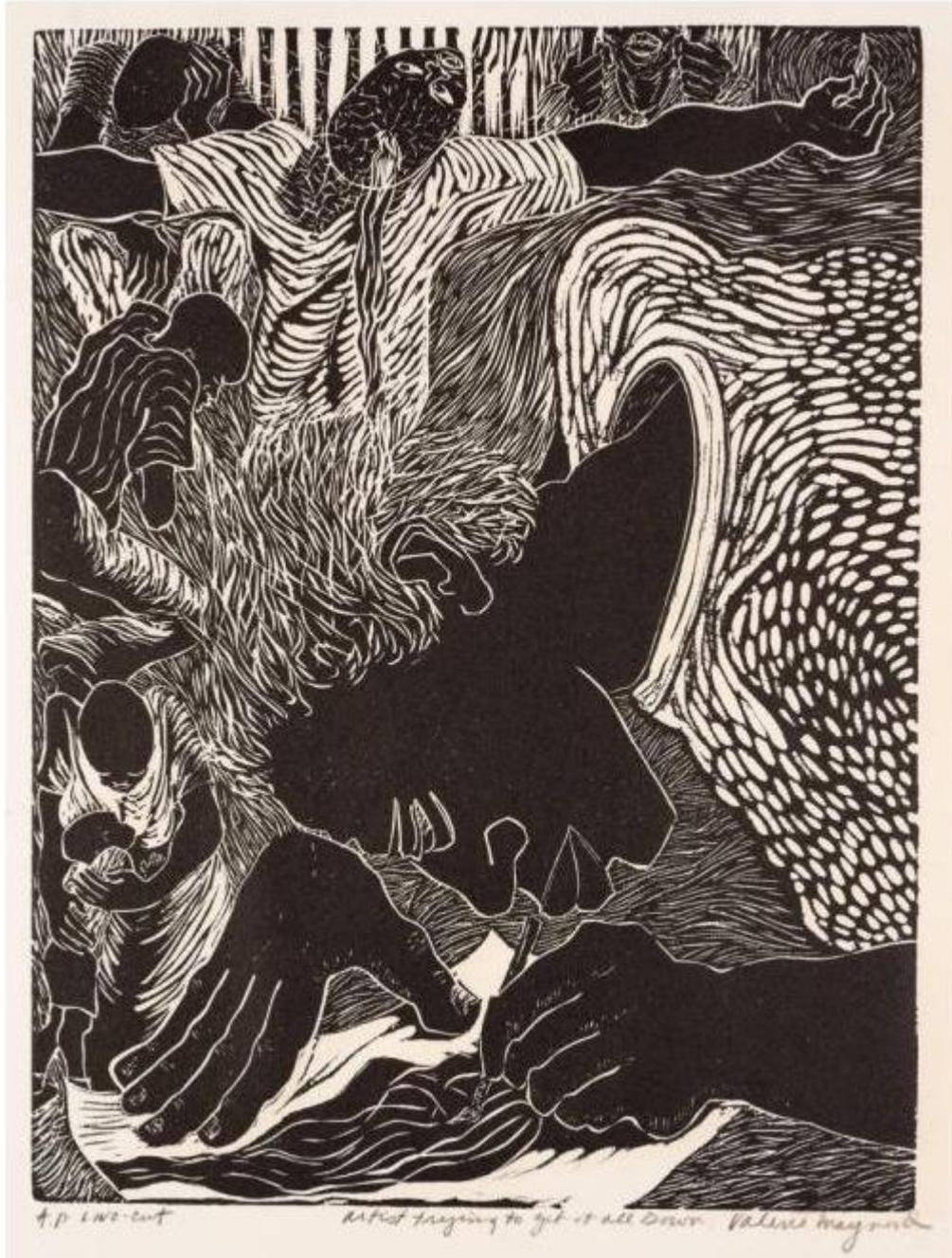
À professora Denise Carrascosa por me oferecer um lugar na esteira da sala do TAN ainda na graduação, me apresentar à peça *Desdemona*, instigar, incentivar e orientar a minha trajetória como pesquisadora e tradutora.

Às professoras negras do ILUFBA por tudo que me ensinaram nos meus quase oito anos no instituto.

À professora Eliza Morinaka pela paciência, pelas orientações e por me oferecer as ferramentas necessárias para que eu finalizasse o curso.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia pela bolsa concedida e pelo apoio institucional.

Muito obrigada!



Valeria Maynard. **The artist trying to get it all down.** 1970

RESUMO

O objetivo dessa dissertação é realizar a análise e tradução do inglês para o português brasileiro das cenas cinco, oito e nove da peça *Desdemona*, escrita por Toni Morrison com letras de músicas por Rokia Traoré. Em *Desdemona*, personagens de *Otelo*, o *mouro de Veneza* se reencontram em um espaço pós vida e conversam sobre suas infâncias, suas relações familiares e sobre histórias ocultas na peça shakespeariana. Em parceria com Traoré, Morrison apresenta uma tradução negra feminista do texto dramático, já reconhecido como cânone, a partir de um caráter revisionista e com escolhas éticas e estéticas que evidenciam traços afrodiaspóricos, criando, assim, outras histórias para as personagens. Na primeira seção, discutimos sobre esses traços, como, por exemplo, a escrita em parceria, a criação de um espaço-tempo que se distânciava da concepção ocidental sobre tempo e o ressoar das vozes femininas antes silenciadas. São as cenas de encontros entre as personagens femininas que são traduzidas na seção dois com comentários sobre as escolhas estéticas das escritoras e como elas são refletidas nas nossas escolhas tradutórias. Na seção três, apresentamos uma análise mais profunda dos diálogos das personagens femininas e as tensões nas suas relações utilizando a interseccionalidade como uma ferramenta analítica. Nossa análise e tradução é feita a partir de premissas teóricas de pesquisadores da afrodiaspora como Leda Maria Martins, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, e de tradutores do Atlântico Negro como Denise Carrascosa, Geri Augusto e Tiganá Santana.

Palavras-chave: Tradução Negra; interseccionalidade; Toni Morrison; Rokia Traoré

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze and translate from English to Brazilian Portuguese scenes five, eight, and nine of the play *Desdemona*, written by Toni Morrison with song lyrics by Rokia Traoré. In *Desdemona*, characters from "Othello, the Moor of Venice" meet again in an afterlife and talk about their childhoods, family relationships, and hidden stories in the Shakespearean play. In partnership with Traoré, Morrison presents a black feminist translation of the dramatic text, already recognized as canon, based on a revisionist character, and with ethical and aesthetic choices that highlight Afrodiasporic traits, thus creating other stories for the characters. In the first section, we discuss these traits, such as writing in partnership, the creation of a space-time that distances itself from the Western conception of time, and the resonance of previously silenced female voices. The scenes of encounters between the female characters are translated in section two with comments on the writers' aesthetic choices and how they are reflected in our translation choices. In section three, we present a deeper analysis of the female characters' dialogues and the tensions in their relationships using intersectionality as an analytical tool. Our analysis and translation are based on theoretical premises from African diaspora researchers such as Leda Maria Martins, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, and translators from the Black Atlantic such as Denise Carrascosa, Geri Augusto, and Tiganá Santana.

Keywords: Black Translation; intersectionality; Toni Morrison; Rokia Traoré

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Carta à escritora Toni Morrison	10
1. TRADUÇÃO PARA ALÉM DO QUE SE PREVÊ	18
1.1 JUNTAS (SE) TRADUZEM	25
1.2 (NOS) CORPOS (SE) TRADUZEM.....	29
1.3 A TRADUÇÃO DE MORRISON E TRAORÉ	36
2. DIÁLOGOS QUE DESFAZEM SILÊNCIOS	46
3. “O MAR DE CONTENDAS ENTRE AS MULHERES SECARÁ”	61
3.1. “HÁ UM ABISMO ENTRE NOSSAS ORIGENS.” — SOUN E SRA. BRABÂNCIO	67
3.2 “TUDO SE SABE POR AQUI, APESAR DE NEM TUDO SER COMPREENDIDO.” — DESDÊMOMA E EMÍLIA.....	72
3.3 “MINHA PELE É NEGRA. SUA PELE É BRANCA.” — SA’RAN E DESDÊMOMA	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS – Uma outra carta	86
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO – Carta à escritora Toni Morrison¹

Não é fácil escrever esta carta. Começou como um poema, um longo poema. Tentei transformá-la em um ensaio, mas o resultado ficou áspero, frio. Ainda não desaprendi as tolices esotéricas e pseudo-intelectualizadas que a lavagem cerebral da escola forçou em minha escrita.

Glória Anzaldúa

Escritora Toni Morrison,

Te escrevo no tempo presente. Embora não esteja mais no plano físico, a morte não significa o fim ou inexistência. Sua presença reverbera hoje, amanhã e sempre.

Começo essa carta fazendo questão de te chamar de escritora, pois recentemente assisti ao documentário *Toni Morrison: The pieces I am* e, em uma das entrevistas que o compõe, a senhora conta que só após o lançamento de *Song of Solomon* – o meu preferido dentre todos os livros que escreveu – e o sucesso de vendas dele conseguiu se denominar escritora; usar o rótulo, não é? Antes, dizia ser uma professora que escreve ou uma editora que escreve... A senhora diz que essa é uma atitude comum na vida das mulheres: é como se precisássemos de permissão para afirmarmos nosso trabalho. Por isso, inspirada por você, inicio essa carta me apresentando: Me chamo Victória Lane Silva, sou filha de Joanai e Jocemir, irmã de João e Jaci, e sou tradutora e pesquisadora. Na minha dissertação de mestrado, vou traduzir a peça *Desdemona* – escrita pela senhora e com letras de música por Rokia Traoré.

Acredito que essa necessidade de validação ou legitimação vinda de outra pessoa ou de alguma instituição é porque, por muito tempo, não pudemos escolher o que queríamos ser. Nós não podíamos dizer o que éramos ou o que não éramos. E, embora muita coisa tenha mudado com o nosso esforço e ousadia, Morrison, essas

¹ No terceiro semestre do mestrado, escrevi uma carta para Morrison como trabalho final de um componente curricular. Atravessada pela leitura da dissertação de Luciana Reis, *Traduzindo na Encruzilhada Afro-Diaspórica: Janus Adams, (São) Steve Biko, Eu e Nossos Mistérios* (2016), da tese de Mayana Rocha, *NÓS: Afetos e Literatura* (2021) (que começam com cartas) e do livro *Cartas para o bem viver*, decidi escrever esta carta com a intenção de sair do estado de inércia que vivia com a dissertação, sem conseguir escrever e traduzir a peça. A guardei com muito carinho e, no processo de finalização da escrita da dissertação, sugeri às minhas orientadoras usá-la no texto final.

cicatrizes profundas ainda nos afetam. Me afetam. A intelectualidade que não nos era permitida pode ser ainda hoje difícil de aceitar ou de reconhecer em nós mesmas.

Não irei discutir o que é, afinal, a intelectualidade. Imagino que concorde que sua mãe foi uma intelectual assim como minha avó, apesar de não terem frequentado a universidade. Entretanto, o intelectual ou a intelectual normalmente valorizada é a que escreve, publica, é premiada e ensina em universidade. Você é essa intelectual, mas não tenho dúvidas de que sua trajetória é repleta de obstáculos produzidos pelos imaginários e estereótipos ditadores do que mulheres negras podem ser ou fazer. Afinal, determinadas noções dominantes, existentes desde o século XIX com Hegel, e a mobilização da mente branca/europeia como a medida universal, como nos conta Denise Ferreira da Silva², produziram índices da diferença humana. Assim, o negro é o outro. O Sujeito Ocidental Branco (cisgênero, hétero, capitalista, jovem, pessoa sem deficiência) é a Norma e quem define esse outro. Mas, ao mesmo tempo, o outro nem mesmo pode se comparar a ele. É como se estivéssemos em outro plano. Como se fôssemos nada.

Eu queria estar te escrevendo sobre outra coisa. Gostaria de escrever sobre a alegria de te traduzir, mas eu não consegui terminar a tradução nem da primeira página de *Desdemona*, uma peça que tanto gosto. É que de vez em quando sinto que não temos como nos desvencilhar da representação dominante sobre nós. E aí, me deixo dominar pela insegurança. Nesses momentos, me volto a você ou a outras pensadoras que admiro. Então, quando te leio, escuto suas entrevistas, te escuto em seus personagens, me sinto estimulada a questionar a perspectiva de que somos definidos pelo que o opressor pensa de nós. Confesso que é mais difícil do que gostaria de admitir, querida escritora. São séculos de práticas representacionais, ou melhor, são séculos de estereotipagens que cristalizaram determinadas imagens sobre mulheres e homens negros. Nos chamaram de selvagens, incivilizados, bárbaros. Fomos escravizados, sexualizados, usados como cobaia, linchados... Separaram o corpo e mente, e disseram que só poderíamos ser o corpo que lhes servem. Eu sei! Não preciso dizer mais nada sobre os significados associados ao povo negro. Eu não preciso te dizer nada. A senhora sabe. Sabe também do papel da literatura como percussora de muitos desses significados e usou a mesma para virar o jogo.

² FERREIRA DA SILVA, Denise. On Matter Beyond the Equation of Value. **Journal e-flux**, [online], n. 79, 2017.

Obrigada, Toni Morrison. Eu te admiro profundamente. Admiro a curiosidade que te motivou a escrever. Admiro seu interesse pela literatura e pela maneira como pessoas brancas imaginam e usam imagens que consideram negras em suas histórias. Admiro a sua coragem de afirmar sem medo que escreve para pessoas de qualquer raça, gênero, sexualidade, religião, mas que nunca irá renunciar à sua soberania e autoridade como mulher negra.

A senhora disse no prefácio de *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* que os leitores de praticamente toda a ficção estadunidense foram posicionados como brancos.³ Eu tenho certeza de que esse leitor branco era também a audiência ideal de todos os livros que li durante minha infância e adolescência. O meu encontro com livros que nos trazem para o protagonismo aconteceu em 2014; o com a senhora aconteceu só em 2017. Assim, desde o primeiro texto que li (um pequeno excerto do seu último livro *God Help the Child* publicado no *The New Yorker*) fui confrontada com as contradições e pluralidades do que é ser uma pessoa negra. Suas histórias e personagens provocam e desafiam as binaridades desse mundo que nos aprisionam no certo ou errado, bonito ou feio, bom ou mal, branco ou preto. Existimos e reexistimos podendo ser essas oposições e mais do que elas.

Mas sinto que ainda estamos aprisionados aos significados que nos impuseram. Tanto quando só enxergamos eles como possibilidade de existência, como quando tentamos a todo custo fugir dos mesmos. Se eu passo a minha vida toda fazendo escolhas a partir de como posso me afastar dos estereótipos criados pela supremacia branca, estou realmente livre para ser tudo que quero ser? Se eu decido não mostrar nas redes sociais o meu vídeo dançando numa festa qualquer, preocupada com a mensagem que a imagem pode passar, estou, de fato, vivendo a potência do que sou e posso ser? Acredito que o estereótipo possa não ser uma ilusão, talvez seja uma redução... uma afirmação que só podemos ser uma coisa – aquela imagem estigmatizada congelada. E a senhora, Morrison, me apresentou tantas outras possibilidades com suas histórias. Sula é uma mulher que dormiu com o marido da melhor amiga e é mais do que isso. Sethe é uma mulher que prefere matar sua filha do que vê-la sendo escravizada e é mais do que isso. Milkman é um

³ MORRISON, Toni. **Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

homem egoísta e é mais do que isso. Sa'ran é a aia africana que Desdemona chamava de Barbary e é muito mais do que isso. Eu posso ser várias coisas também; inclusive tradutora de uma peça sua.

Com *Desdemona*, a senhora e Rokia Traoré *hackeiam* a literatura considerada universal – a literatura shakespeariana – e reimaginam a história de Desdêmona, possibilitam o encontro de sua mãe e a de Otelo, contam histórias ocultas, permitem que Sa'ran seja mais do que a “estrangeira, selvagem” sem voz da peça de Shakespeare. Trata-se de uma colaboração literária e musical transatlântica entre duas mulheres com histórias convergentes e divergentes que ousam honrar as mulheres esquecidas ou perdidas na poesia de *Otelo, o Mouro de Veneza*. E é esse texto dramático que me desafio a traduzir. Traduzi-lo não é uma tarefa simples, é claro. Meu primeiro desafio parte do que já conversamos aqui, Morrison. A minha autodenominação e reivindicação como tradutora. Neuza Santos Souza, psiquiatra e psicanalista brasileira, diz na introdução do livro *Tornar-se Negro* que uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo.⁴ Porém, me enxergar como uma tradutora requer que eu desconstrua diversas imagens e significados atrelados ao ato tradutório.

Quando procuro no dicionário "tradução" e "traduzir", suas definições se limitam à tarefa interlinguística, excluem as possibilidades múltiplas de traduções intralinguísticas ou intersemióticas e aprisionam no “figurado” outros significados. A tradução para mim seria uma admissão de multiplicidade, do movimento e transformação do ser. Um tradutor brasileiro que admiro, chamado Tiganá Santana, em sua tese, afirma que “[...] aquele que traduz mergulha no universo das transmutações: uma coisa, necessariamente, transforma-se noutra para que se realize o que se possa chamar de tradução, que, no limite, é dizer-se, ou, mesmo, viver o que a vida realmente é por meio do ato tradutório.”⁵ Me questiono então: não seriam nós, sujeitos negros no mundo, quem mais entendem esse caráter transformativo da vida como ato tradutório?

⁴ SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p.45.

⁵ SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 2019. 233 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 170.

Acredito que para as mulheres negras a tradução é a nossa única opção. Considerando a história dos nossos antepassados africanos – escravizados entre os séculos XVI e XIX, retirados de suas terras e trazidos para lugares desconhecidos –, e a história da colonização, que impôs valores que não eram nossos e subjogaram nossas tradições, e que ainda hoje, por causa da colonialidade, segue nos silenciado, nos assassinando, menosprezando nossos saberes, nos traduzir é uma prática diária. Nós, mulheres negras, não nos encaixamos nem mesmo na idealização do que é a feminilidade: branca, frágil, delicada. Nossa vivência, atravessada interseccionalmente pelas diversas opressões que nos atingem, nos afasta da noção eurocêntrica do que é ser mulher. E por isso deixamos de ser mulheres? Não. Criamos outras maneiras de viver, de nos fortalecer, de preservar nossa cultura, de produzir conhecimentos. Nos traduzimos.

E é justamente na universidade (eurocêntrica e colonizada seguindo os moldes das universidades ocidentais modernas), considerada o espaço principal de produção de conhecimento, que eu encaro, para mim, um dos atos tradutórios mais difíceis: ser uma tradutora e uma estudiosa da tradução. É mais do que me traduzir como ser capaz de desempenhar essa função, mas também de traduzir o que é ser uma tradutora quando se é uma mulher negra.

Recuperando as definições dos verbetes do dicionário, o sentido *strictu senso* de tradução e traduzir está relacionado ao ato de passar algo de uma língua para outra. Sendo assim, se pressupõe que um tradutor precisa conhecer, pelo menos, duas línguas. O racismo e a história educacional de pessoas negras no Brasil colocaram a aprendizagem de uma língua estrangeira como algo distante. Seja pelo imaginário colonial de uma incapacidade intelectual supostamente intrínseca às pessoas negras, a concentração do ensino em espaços privados, ou as próprias políticas educacionais que mantiveram o ensino de línguas estrangeiras baseado em racismo linguístico, mitos como o de superioridade de uma língua em relação a outra e a necessidade de falar como um “nativo” ideal, homogeneização linguística etc. Aqueles que conseguem subverter a lógica racista, fazendo parte de outra estatística (em vez das estatísticas de morte), e aprendem uma língua estrangeira ainda precisam lidar com as desconfianças de terceiros e as inseguranças geradas a partir delas. Eu demorei muito tempo para dizer que falava inglês, e ainda mais tempo para aceitar um trabalho que envolvesse a língua.

Imagino que como editora a senhora pôde conhecer um pouco o mercado editorial tradutológico, então não é difícil concluir: se a acessibilidade ao aprendizado de línguas estrangeiras é escassa para pessoas negras, nossa presença no mercado profissional e nos estudos da tradução também é. As teorias de tradução tradicionais eurocêntricas, onde a tradução é vista simplesmente como a substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra, e o tradutor apenas como um instrumento com capacidade linguística, ainda contribuem com as estruturas que gerenciam: quem traduz, o que é traduzido, quem estuda tradução, quem publica teoria sobre tradução e quem é lido nos cursos universitários de tradução. Assim, o livro *Traduzindo no Atlântico Negro: cartas náuticas para travessias literárias* que discute sobre uma teoria negra de tradução para textos africanos e afrodiáspóricos, publicado em 2017 com a organização da professora Denise Carrascosa (a professora que me apresentou *Desdemona* e *Beloved*, e coordenadora do grupo de pesquisa *Traduzindo no Atlântico Negro* do qual faço parte) ainda não foi lido por professores estudiosos da tradução da instituição que eu estudo e ela ensina. Do que mais posso chamar esse fato além de descaso e desvalorização, não só, com a produção do grupo de pesquisa, como também, com as cosmologias e epistemologias negras? Por essas razões, escritora Morrison, trabalhar com tradução nunca esteve nos meus planos de pesquisa e de profissão enquanto estudante de ensino médio ou caloura da graduação. Uma vez que o imaginário dominante que circula a profissão e o campo de estudo é branco.

Eu me sinto muito sortuda por ter encontrado no Traduzindo no Atlântico Negro (TAN) um espaço de acolhimento para aprender, pensar, e refletir a partir de saberes negros me possibilitando sobreviver à universidade apesar das práticas de silenciamento e epistemicídio como as citadas acima. Foi sentada na sala desse grupo de pesquisa que li *Beloved* e depois a tradução em língua portuguesa. Foi discutindo com minhas colegas que identificamos traços afrodiáspóricos de suas produções serem apagados, silenciados ou minimizados nas traduções de seus romances. Foi conversando com minha orientadora, profa. Carrascosa, estudiosa dos seus trabalhos há anos, que decidi entrar no mestrado com o projeto de tradução da sua peça. É nesse lugar de produção de conhecimento através da tradução negra que o campo deixa de ser, para mim, um lugar de fragilidade e torna-se possível.

No prefácio do livro *Playing in the Dark*, a senhora diz que escrever e ler não são coisas tão diferentes. Explica que os dois exercícios requer estar alerta e pronta

para a beleza e elegância da imaginação da escritora (ou escritor), e do mundo que aquela imaginação evoca. Tanto a escritora como a leitora se esforçam para interpretar e atuar dentro de uma linguagem comum, de mundos imaginativos compartilháveis. E embora nessa luta o posicionamento da leitora tenha reivindicações justificáveis, a presença da autora – suas intenções, cegueira e visão – faz parte da atividade imaginativa. Segundo Gayatri Spivak, exerço o ato mais íntimo de leitura como tradutora; para isso, preciso me render ao texto e solicitar que ele me revele os limites linguísticos tensionados. Esta carta é um pedido de *bença* aos mais velhos. É por meio dela que tento me tornar íntima do texto, mas também da escritora porque sei que a linguagem é agente produtor de identidade, subalternidade e, como professora Carrascosa diz, "potencial gerador de disseminação subversiva".⁶

A senhora sabe (e já disse em entrevistas) que sua escrita é diferente, é radical e é linda. A senhora escolhe cuidadosamente as palavras que irá usar porque, como disse no prefácio de *Playing in the Dark*, é uma escritora negra lutando com e por meio de uma língua que pode evocar e impor sinais ocultos de superioridade racial, hegemonia cultural e "outrificação" desdenhosa de pessoas e linguagens. A senhora reconhece a importância de encontrar maneiras de libertar a linguagem das correntes racialmente instruídas e determinadas. E esse é o mesmo trabalho que terei como tradutora.

Não conseguirei e não quero te traduzir usando como referência apenas as teorias tradicionais de tradução e suas formas eurocêntricas de ler. Não posso ser a tradutora que se encaixa nesses moldes. Assim como a senhora, não irei renunciar à minha soberania e autoridade como mulher negra. Como as autoras do livro *Traduzindo no Atlântico Negro* anunciam, serei uma tradutora que "por força de sua intimidade com a dor e a potência subversiva que os regimes pós-coloniais e pós-escravistas engendram, movimentam um repertório de traços afrodiáspóricos e se deixam afetar amorosamente pelas vozes e textualidades de escritores do Atlântico Negro."⁷ Essa proximidade é o que também me faz entender o potencial das suas

⁶ CARRASCOSA, Denise. "Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas". In: CARRASCOSA, Denise (org.). **Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiáspóricas para Travessias Literárias**. Salvador – Bahia: Ogums Toques Negros, 2017, p. 68.

⁷ NÓS. Rotas, bússulas, sextantes, faróis, sota-ventos, porões, portos: nós nas traduções de textos literários negros. In: DENISE CARRASCOSA FRANÇA (Org.). **Traduzindo no Atlântico Negro: cartas náuticas afrodiáspóricas para travessias literárias**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017, p. 28.

histórias, e como profa. Feibriss Cassilhas diz “entender o potencial dessas histórias é de alguma forma muito semelhante a entender o meu potencial.”⁸

Dessa maneira, não estou dizendo que somos iguais por conta das nossas experiências compartilhadas, nem que te conheço, ou que sei todas as respostas sobre sua poética... quero me render e abordar o seu texto como você descreve sua escrita no documentário. A senhora conta que a mensagem que busca passar é a mesma da experiência que teve em uma exposição: você entra em um corredor repleto de espelhos que refletem sua imagem de maneiras diversas, e no fim dele parece ter outro espelho, mas quando se aproxima é apenas uma moldura e a imagem que parece caminhar em sua direção é a de uma mulher desconhecida. Ela para em sua frente e, juntas, vocês levantam as mãos e toca a da outra. Se olham e é como se dissessem "Eu sei que não sou você. Eu sei que não conheço você. Mas eu sei *isso*."



Meu desejo é que, a partir da intimidade criada com a escrita dessa carta, eu consiga com a minha tradução promover esse contato, esse tocar de mãos... esse encontro. Escrevo para pedir licença à uma das tradutoras que mais admiro: você. Desejo, assim como Milkman em *Song of Solomon*, pular de um precipício e encontrar a liberdade.

**Com muito carinho, respeito e admiração,
Victória Lane Silva, tradutora.**

junho de 2021

⁸ CASSILHAS, Feibriss Henrique Meneghelli. Duas histórias sobre o gavião contadas no antigo protetorado do sul da Nigéria; ou texto da apresentação da defesa de doutorado de uma tradutora de histórias contadas. In: Denise Carrascora, Feibriss Cassilhas, Félix Ayoh'Omidire, et al (Org). **Traduzindo no Atlântico Negro**: dinâmicas exusíacas em rotas de fuga e performances de religião afroancestral. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2023, p. 24.

1. TRADUÇÃO PARA ALÉM DO QUE SE PREVÊ

Pensar nos significados das palavras é uma das minhas partes favoritas no exercício tradutório. Eu gosto de olhar nos dicionários, pensar nas possibilidades de sentido trazidas com o uso de determinada palavra, gosto de reconhecer a multiplicidade de algumas e de imaginar qual significado irá ser mais saliente para aquele que lê ou escuta, para, depois, escolher a palavra (ou palavras) que pode dar o efeito que quero, que vai significar o que quero que signifique, ou talvez não, porque palavras podem ser insubmissas e eu posso escolher mal.

Dentre as palavras que me fazem refletir sobre seus significados e usos estão *Tradução* e *traduzir*. No Dicionário Priberam da Língua Portuguesa encontramos os verbetes:

tradução *s. f.* **1.** Ato de traduzir. **2.** O que se traduz. **3.** Obra traduzida. **4.** [figurado] Significação; interpretação; explicação.
(Tradução, 2022)

traduzir *v. tr.* **1.** Fazer passar (uma obra) de uma língua para outra; trasladar, verter. **2.** Exprimir, interpretar. *v. pron.* **3.** Manifestar-se.
(Traduzir, 2022)

Essas definições no dicionário excluem as possibilidades múltiplas de traduções não interlinguísticas, e aprisionam no “[figurado]” o uso que considero mais prolífero e potente: Tradução pode ser muito mais do que substituir o material textual de uma língua pelo material textual equivalente de outra.

Quando ampliamos o conceito de tradução, podemos interpretar nossas ações diárias de adequação a um novo espaço e novo tempo como maneiras de nos traduzirmos. Os povos africanos e da diáspora africana entendem essa tarefa como parte intrínseca do seu viver, considerando os processos de colonização e escravização. Para eles, foi necessário se adaptar à cultura e valores eurocêntricos quando foram sequestrados a um novo mundo e tiveram suas tradições subjugadas. Tiveram que aprender uma nova língua sem perder seu jeito de ver o mundo. A partir dessa noção de tradução, pesquisadoras e tradutoras negras discutem especialmente a subjetividade da tradutora mulher negra, que precisa se traduzir o tempo todo enquanto vive em um espaço social que ainda se mostra racista-sexista-cis-heteronormativo-eurocêntrico-capitalista.

Entendemos a tradução como mais do que traduzir uma língua, e sim como traduzir mundos e maneiras de ver o mundo. Essa tarefa pode ser empenhada de diversas maneiras como, por exemplo, através da produção artística-ética de pessoas negras; dentre as grandes tradutoras negras, temos Toni Morrison. Com suas obras literárias e críticas, Morrison traduziu a experiência afro-estadunidense e afrodiaspórica, assim como de outras culturas através do seu olhar — um olhar atravessado por sua experiência comunitária e pelas cosmologias negras.

Em sua tese de doutorado, Tiganá Santana, ao pensar a tradução de sentenças de linguagem proverbial, cunha o conceito *tradutor-feiticeiro* a partir da ideia de interação (desenvolvida pelo escritor-pensador Zamenga B.) e de determinadas cosmologias negro-africanas, marcadamente, bantu. De acordo com B. não existe vazios porque o Todo compõe-se pela interação entre partes e diferenças. Tudo e todas as coisas são constituídas pela interação, e “*kindoki* não é outra coisa senão o conjunto das interações” (B., 1996, p.11, apud Santana 2019, p. 69). A palavra bantu-kongo *kindoki* é comumente traduzida como feitiço, mas o professor Tiganá Santana propõe que a pensemos como uma possível designação de conhecimento e ciência. Nos afastando dos sentidos negativos muitas vezes associados à ideia de feitiço, o professor nos convida a pensar a tradução com bases feiticeiras, portanto com base na interação entre mundos. Assim, o *tradutor-feiticeiro* ou *tradutor-ndoki*, é “aquela pessoa que, efetivamente, apreende os encontros éticos enquanto articulações ou trabalho com as linguagens a partir da apreensão do real como algo constituído por partes co-pertinentes que, necessariamente, se intercomunicam.” (2019, p.70) A linguagem para o tradutor-feiticeiro não é apenas as línguas nacionais, é também os saberes e segredos de cada sistema e cultura. “Toda tradução, para um feiticeiro, será intersemiótica, dado o fato de que será, necessariamente, intercosmológica e de que ele lidará com frequências que geram outras formas de introjetar e manifestar mundos” (2019, p.70). Morrison é uma tradutora-feiticeira.

Toni Morrison enxergava a tarefa do leitor como algo muito próximo da tarefa do escritor, pois ambos lutam para interpretar e usar a linguagem de mundos imaginados compartilhados. Como uma tradutora-feiticeira, ela entendia e circulava entre os diversos mundos. Embora suas obras tivessem uma maioria de personagens negros e experiências negras, Morrison era uma crítica e estudiosa do cânone

ocidental.⁹ Sendo uma mulher negra tradutora-feiticeira, reconhecia a emergência em pensar a “tradução epistemológica entre saberes do passado e do presente, entre espaços e culturas, nos jogos de reversão de poderes vinculados aos saberes que estruturam as paisagens e abrem e fecham as passagens sociais” (Nós, pag. 21). Entendemos que são fatores como esses, que influenciaram a sua decisão de traduzir a peça shakespeariana *Otelo, o mouro de Veneza*.

A teoria de estudos de adaptação nos apresenta um vocabulário diverso ao discutir a criação de uma obra a partir de uma outra já publicada e reconhecida: apropriação, reescrita, releitura, re-visão, palimpsesto, continuação e outros termos. Decidimos chamar *Desdemona* de uma “tradução negra” por entender que a denominação reforça e potencializa o lugar de pensamento que a peça se constitui: o pensar negro. Para nós, é importante refletir sobre o devir negro e as cosmologias negras colocando-as a frente da nossa produção acadêmica. A tradução negra de Morrison, no entanto, pode dialogar com outras teorias do campo de estudos de adaptação como, por exemplo, o conceito de re-visão. A estadunidense Adrienne Rich cunha o conceito “re-vision” como “o ato de olhar para atrás, de enxergar com novos olhos, de inserir um texto a partir de uma nova direção crítica (1972, p.18, tradução nossa)”.¹⁰ Para a autora, trata-se de uma prática feminista que é mais do que um capítulo da história cultural, e sim um ato de sobrevivência.

Uma crítica radical de literatura, feminista em seu impulso, tomaria a obra antes de tudo como uma pista de como vivemos, como temos vivido, como fomos levadas a nos imaginar, como nossa linguagem nos aprisionou e nos libertou; e como podemos começar a ver — e, portanto, viver — de uma nova maneira. [...] Precisamos conhecer a escrita do passado, e conhecê-la de uma maneira diferente que jamais conhecemos; não para transmitir uma tradição, mas para quebrar seu domínio sobre nós. (Rich, 1972, p. 18-19)¹¹

Desdemona, encenada pela primeira vez em 2011 e publicada em 2012 pela Oberon Books, é fruto de um desafio proposto entre Morrison e Peter Sellars dez anos antes da sua estreia. De acordo com Elaine Sciolino (2011), em uma conversa, a

⁹ Acreditamos que seria valioso uma pesquisa aprofundada sobre como autoras negras referenciam o cânone em suas obras como maneiras de criticá-lo. No Brasil, por exemplo, autoras como Conceição Evaristo em poemas como “A empregada e o poeta”, “No meio do caminho: deslizantes águas”, ou Lourdes Teodoro em “Quilombhoje” e muitas outras.

¹⁰ “Re-vision-the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering a text from a new critical direction-is for us more than a chapter in cultural history it is an act of survival.”

¹¹ “A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see - and therefore live - afresh. [...] We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us.”

autora perguntou qual seria o próximo projeto dirigido por Sellars, e ele respondeu que com certeza não seria uma versão de *Otelo, o Mouro de Veneza*, texto que para ele é uma peça terrível, traz representações raciais muito simplistas, e não tem mais utilidade. Morrison discordou da sua crítica à peça de Shakespeare e ao personagem Otelo e disse que a questão era encontrar uma maneira de fazê-lo funcionar, aprofundando-se na linguagem. Os dois amigos fizeram um pacto criativo: Morrison encontraria uma maneira de responder à peça de Shakespeare, e Sellars dirigiria o projeto.

Acreditamos que para aceitar o desafio de quebrar o domínio da tradição sobre o mundo, é preciso ter a habilidade de reconhecer não apenas o que a constitui, mas também quem foi excluído e excluída dela ou que sempre esteve à margem. Morrison, ao aceitar responder à peça, parece aceitar também o desafio de a traduzir a partir de um compromisso político, além do estético. A autora (2011) explica no painel “*Dialogues-Across Histories, Continents, Cultures*” [Diálogos-Através de Histórias, Continentes e Culturas], organizado pela University of California Berkeley, que a peça foi pensada para as vozes silenciadas, apagadas das mulheres. Para que falassem umas com as outras e entendessem suas diferenças de classe, de raça e o que estava acontecendo com elas, assim como todos os desentendimentos. *Desdemona*, por retomar um texto canônico e produzir uma crítica ao silenciamento das personagens femininas e da representação africanista da peça, se constitui como uma tradução negra feminista.

Morrison é reconhecida como uma autora que “criou uma ficção que imagina, evoca e honra as histórias perdidas de gerações cuja coragem, lutas, conquistas, amores, tragédias, realizações e decepções não foram registradas, mas se mantêm presentes conosco” (Sellars, 2012, p. 7, tradução nossa¹²). Seu olhar crítico como teórica literária e escritora, a fez questionar o que *Desdêmona* tinha a dizer para além da representação ideal e silenciosa apresentada por Shakespeare.

Para Toni Morrison, a mulher ideal não é silenciosa. Finalmente, ela fala. E enquanto fala, revela segredos, esperanças, sonhos, mas também suas próprias imperfeições. A *Desdêmona* de Shakespeare é a perfeição divina, mas Toni Morrison permite que ela seja humana, cometa erros e, com a

¹² “Toni Morrison has created fiction that imagines, evokes and honors the missing histories of generations whose courage, struggles, achievements, loves, tragedies, fulfillments and disappointments have gone unrecorded, but are still very much with us.”

eternidade se estendendo diante dela, que aprenda e, então, compreenda. (Sellars, 2012, p. 9, tradução nossa¹³)

E além da crítica à ausência das vozes de personagens como Desdêmona e Emília na peça shakespeariana, Morrison e Sellars se interessam também pelas mulheres que estavam à sombra, escondidas.

Toni Morrison sempre teve interesse em como a presença africanista (Morrison, 1993) era descrita em textos escritos por autores brancos. Conta, no documentário *The Pieces I Am* (2019), que durante a faculdade queria escrever sobre os personagens negros de Shakespeare, mas foi impedida por um professor. Mais tarde, publicou o livro *Playing in the Dark* (1993), discutindo a presença negra, a branquitude e o imaginário literário estadunidense. Morrison tinha como um dos seus projetos literários e de pesquisa examinar como pessoas negras “provocam momentos de descoberta ou de mudança ou de ênfase na literatura não escrita por elas” (Morrison, 1993, p. viii, tradução nossa¹⁴). Segundo Sellars, *Desdemona* surgiu a partir de uma fala surpreendente que aparece no final do ato IV de *Otelo*. Antes de sua morte, Desdêmona conta a Emília, sua ama de companhia, que não consegue tirar da cabeça uma música que aprendera com “Barbary”,¹⁵ a aia de sua mãe. Essa fala lhes rendeu muitas imagens, já que na Londres do século XVII, “Barbary” significava África.

Os piratas da Barbéria estavam sequestrando navios britânicos na costa da África, escravizando suas tripulações brancas. Em 1600, uma delegação de embaixadores da corte da Barbéria, africanos de alto nível, esplendidamente vestidos, chegou a Londres para negociar com a rainha Elizabeth. Esse advento gerou muita discussão em Londres. O fato de Shakespeare, escrevendo *Otelo* em 1603, usar o nome “Barbary”, implica que há outra personagem africana em sua peça. (Sellars, 2012, p. 8, tradução nossa¹⁶)

É a partir dessa fala que Morrison e Sellars aprofundam seu entendimento sobre Desdêmona e sua relação com *Otelo*. “Desdêmona — essa jovem doce, brilhante,

¹³ “For Toni Morrison, the ideal woman is not silent. Finally, she speaks. And as she speaks, she reveals secrets, hopes, dreams, but also her own imperfections. Shakespeare’s Desdemona is divine perfection, but Toni Morrison allows her to be human, to make mistakes, and finally, with eternity stretching before her, to learn, and then to understand.”

¹⁴ “I was interested, as I had been for a long time, in the way black people ignite critical moments of discovery or change or emphasis in literature not written by them.”

¹⁵ Em *Desdemona*, a personagem se apresenta com seu nome verdadeiro: Sa’ran. Mantemos nesse trecho o nome Barbary por estarmos nos referindo à personagem de Shakespeare.

¹⁶ “The Barbary pirates were hijacking British vessels off the coast of Africa, enslaving their white, British crews. In 1600, a delegation of ambassadors from the Barbary court, Africans of high degree, splendidly dressed, arrived in London to negotiate with Queen Elizabeth. That advent stirred much discussion in London. That Shakespeare, writing *Othello* in 1603, uses the name “Barbary”, implies that there is another African character in his play.”

corajosa e generosa — foi criada por Barbary uma mulher negra com histórias e canções africanas. “Barbary” é uma das poderosas e enigmáticas “mulheres perdidas” de Shakespeare — ele não escreveu para ela, mas a imaginou (Sellars, 2012, p. 8). Para eles, Desdêmona se apaixonou por Otelo ao escutar suas histórias “de outro mundo”. E, assim, Morrison e Sellars passam a imaginar que ela cresceu ouvindo de “Barbary” histórias parecidas.

Julie Sanders diz em *Adaptation and Appropriation* que

A adaptação e a apropriação dependem do cânone literário para o fornecimento de um repositório compartilhado de enredos, temas, personagens e ideias sobre os quais suas variações criativas podem ser feitas. O espectador ou leitor deve ser capaz de participar do jogo de semelhança e diferença entre as fontes originais ou inspiração para apreciar plenamente a reformulação ou reescrita empreendida pelo texto adaptativo, embora uma experiência em si da adaptação não necessite desses conhecimentos prévios (2006, p. 62, tradução nossa¹⁷)

Desdemona é uma obra escrita inicialmente com o propósito de “talking back to Shakespeare” [retrucar Shakespeare] — expressão comum nos estudos sobre adaptação e usada pelos próprios colaboradores no painel “*Desdemona Takes the Microphone: Toni Morrison and Shakespeare’s Hidden Women*” [Desdêmona toma o microfone mulheres escondidas de Toni Morrison e Shakespeare] (Sellars, 2011) — mas tem um compromisso criativo de fazê-lo se afastando das definições já postas sobre um texto dramático. As peças do autor são frequentemente descritas como “universais”, e por séculos foram lidas como as melhores e mais autênticas representações do seu tempo. *Otelo, o Mouro de Veneza*, é um texto que, ao tratar do racismo dentro de seus temas e ações, tornou-se uma fonte rica para adaptadores que buscam examinar as tensões das sociedades multiculturais na era moderna (Sanders, 2006, p. 69). O texto foi — talvez ainda seja — visto como

[...] uma provocação permanente, o retrato mais visível de um homem negro na arte ocidental durante quatro séculos. [...] É lido por gerações como uma referência codificada e indireta às camadas codificadas e indiretas de justiça e injustiças que cruzam as fronteiras raciais nas sociedades ocidentais (Sellars, 2012, p.7, nossa tradução).¹⁸

¹⁷ “Adaptation and appropriation are dependent on the literary canon for the provision of a shared repository of storylines, themes, characters and ideas upon which their creative variations can be made. The spectator or reader must be able to participate in the play of similarity and difference between the original sources or inspiration to appreciate fully the reshaping or rewriting undertaken by the adaptive text, though an experience in and of itself of the adaptation need not require these prior knowledges.”

¹⁸ “[...] a permanent provocation, for four centuries the most visible portrayal of a black man in Western art. [...] It has been read by generations as a coded, indirect reference to the coded, indirect layers of justice and injustice that move across racial lines in Western societies.”

Esse retrato produziu e reforçou diversos estereótipos sobre masculinidades negras e silenciou ou escondeu suas personagens femininas. É um fato recorrente nas literaturas brancas ocidentais que por meio de suas práticas representacionais, ou melhor, de estereotipagem, cristalizaram determinadas imagens sobre mulheres e homens negros. Entretanto, Toni Morrison, uma grande contadora de histórias e teórica da literatura, decide reencenar o que Shakespeare escondeu — a partir da tradução negra. Com esse gesto tradutório, produz um texto que produz uma outra história, e nos conta de um outro lugar de pensamento sobre o mundo.

Peter Sellars, diretor da peça e escritor do prefácio do livro, teve uma participação fundamental que não se restringiu à direção. Morrison diz em diversas entrevistas que eles discutiram e conversaram muitas vezes entre os anos em que escrevia a peça. Em sua participação no simpósio organizado pela UC Berkeley, conta que foi depois de uma conversa com Sellars que se sentiu livre para tirar algo da história e dar mais espaço para os outros personagens. No painel de discussão sobre a peça, o próprio diretor questiona o formato de *Desdemona*. É um show? Uma experiência teatral? Explica que é literatura e música; não é teatro exatamente. Seu objetivo como colaborador da peça era que fosse uma performance do espaço da reflexão, da imaginação, de olhar para o passado da história compreendendo algo novo e então fazer uma escolha diferente ao seguir em frente (Sellars, 2011). Podemos relacionar esse objetivo ao símbolo Sankofa, que faz parte do Adinkira — conjunto de símbolos dos povos Akan, um grupo linguístico originário da África Ocidental. Esses símbolos organizam um pensamento filosófico que representam ideias expressas em provérbios. O Sankofa simboliza o provérbio akan “*se wo were fi na wosankofaa yenkyi*” traduzido comumente como “Não é tabu voltar para trás e recuperar o que você esqueceu”. O objetivo descrito por Sellars localiza mais uma vez a peça nesse espaço-episteme negro africano, pois, assim como Sankofa, provoca uma retomada ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro.

Com isso em mente, Sellars sugere a participação de Rokia Traoré como colaboradora. Ele explica, em uma entrevista para Lenore Kitts, que propôs a colaboração porque o projeto necessitava da voz de uma mulher africana para falar e cantar como uma mulher africana. Era importante para Morrison e para Sellars que a África não fosse mais “ventriloquizada” nem por Shakespeare, nem por Morrison. Rokia é reconhecida como uma das maiores vozes da música africana, uma tradutora feiticeira como Morrison, que através da sua música traduz sua experiência no

mundo. Nasceu em Kolokani, no Mali, e faz parte do grupo étnico bambara. Em *Desdemona*, finalmente, a voz de Barbary – África – é africana (Kitts, 2011). Juntas, Morrison e Traoré criam *Desdemona*, “uma colaboração literária e musical [...], movendo-se entre continentes, histórias compartilhadas e divergentes, ‘outros mundos’ imaginados, e a poesia ressonante e em aberto de *Otelo* de William Shakespeare (Sellars, 2012, p.7, tradução nossa¹⁹)”.

1.1 JUNTAS (SE) TRADUZEM

A noção de reescrita e tradução de uma obra ou de suas personagens é um grande desafio para o que ainda se pensa sobre autoria. A figura do autor e sua função são discutidas recorrentemente, e a partir de Barthes e Foucault houve diversas desconstruções sobre tal. No entanto, a autoria ainda parece estar atrelada a noção estabelecida principalmente após o século XVII com o advento das leis de *copyright* e no século XIX com a ideia de criação. O autor seria um criador individual solitário e sua obra uma propriedade privada original. Para além das discussões sobre a autoria das obras atribuídas à William Shakespeare ser ou não apenas dele, ele é um dos autores vistos a partir do prisma da genialidade criativa e única. Ele, o criador, e suas obras, as criaturas. No entanto, ao decidir traduzir as personagens Shakespearianas, Morrison torna-se também a “criadora” de *Otelo*, *Desdêmona*, *Emília* e demais personagens.

A peça nos apresenta ainda um outro desafio. Vemos em sua capa, em letras garrafais, o nome de Toni Morrison, o título da peça e, abaixo, "*Lyrics by Rokia Traoré*" [Letras de músicas por Rokia Traoré]. Trata-se de uma colaboração entre Morrison e Traoré. É um desafio à maneira como passou a se discutir autoria, pois, embora na maioria das vezes o nome de Morrison seja privilegiado na discussão sobre *Desdemona*, a participação de Rokia Traoré na produção da peça torna a autoria um terreno contestado. Sellars, por exemplo, conta no prefácio do livro que

Toni Morrison respondeu às lacunas e ambiguidades poéticas de Shakespeare e ao seu próprio senso de verdades não ditas. Em comunicação com Toni por e-mail, Rokia Traoré respondeu ao desenrolar da história de Toni com canções que responderam ou aprofundaram as questões humanas e os aspectos

¹⁹ “This project is a literary and musical [...], moving across continents, shared and divergent histories, imagined “other worlds”, and the darkly resonant, open-ended poetry of William Shakespeare's *Othello*.”

metafísicos em um contexto africano. Seu trabalho faz referência a tropos e tradições africanas (Sellars, 2012, p.10, tradução nossa).²⁰

O diálogo é um fator que perpassa todo o projeto – desde sua constituição até os temas abordados. Nos parece que, ao convidar Rokia Traoré, Morrison entendia que esse projeto só poderia ser realizado coletivamente. A conversa não poderia ser apenas entre ela e Shakespeare, pois também existe silêncios que ela não pode preencher. Pensar em trabalhos coletivos é pensar em reflexão crítica e criativa a partir da diversidade de olhares. Diálogos significam movimentos, e é através do movimento que aprendemos. Se pensarmos na história dos movimentos feministas, por exemplo, a autoria coletiva está presente em muitos textos importantes como “A Black Feminist Statement” e mais recentemente o livro *Abolition. Feminism. Now.*²¹

Esses são apenas alguns exemplos de autorias assinadas colaborativamente na produção negra. É claro que seria necessária uma longa pesquisa para pensar essa tendência no campo. Mas, o que queremos destacar aqui é que, de diversas maneiras, a parceria entre Morrison, autora afrodiáspórica, e Traoré, artista africana, mas sempre em movimento pelo mundo, nos faz recuperar essa outra noção sobre criação.

Em diversos sistemas africanos de pensamento, a criação é comunitária, é do povo. Não existe criação individual solitária, porque o pensamento é constituído pela experiência compartilhada em comunidade. A arte, a partir de uma cosmovisão negro africana, reinventa o mundo, e esse mundo não está ordenado pela individualidade ou pela separabilidade. Pessoas negras compartilham um corpo-memória marcado por uma história de movimento. Quando pensamos em autoria negra, mesmo quando assinada por determinado autor ou autora ou autoras (es), há uma dimensão de coletividade que não se perde.

Conceição Evaristo, escritora e teórica literária, nos apresentou, por exemplo, o conceito de *escrevivência*, como

²⁰ “Toni Morrison responded to lacunae and poetic ambiguities in Shakespeare and to her own sense of unspoken truths. In communication with Toni by email, Rokia Traoré responded to Toni’s unfolding story with songs that answered or deepened the human questions and the metaphysical aspects in an African context. Her work references African tropes and traditions.”

²¹ Em 1977, o coletivo Combahee River Collective, um grupo feminista negro radical, publicou o Black Feminist Statement [Declaração Feminista Negra] que causou grande impacto no pensamento feminista negro, de esquerda e socialista. Agora, em 2022, Angela Y. Davis, Gina Dent, Erica R. Meiners, and Beth E. Richie publicam juntas o livro “Abolition. Feminism. Now” discutindo a emergência de pensar o feminismo abolicionista.

um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. (Evaristo, 2020)

Esse ato de escrita parte da experiência da autora, seja essa vivência particular ou coletiva, tendo como finalidade rasurar as narrativas criadas por aqueles que são tradicionalmente detentores do poder. A autora já mencionou em entrevista como gosta de ouvir e observar as pessoas ao seu redor. Não é difícil encontrar declarações de outras escritoras afrodiáspóricas sobre o mesmo hábito. Uma das narradoras de Evaristo diz em um dos seus livros “Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. [...] Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas.” (Evaristo, 2011) Reconhecemos em diversas histórias de autoria negra uma memória coletiva, conectada com a vivência do grupo social do qual as autoras fazem parte e, assim, em suas vozes ecoam muitas outras. É importante reforçar que coletividade não significa homogeneidade. As experiências de mulheres negras em África e na diáspora africana são plurais. É através de diálogos e colaborações, como as de Morrison e Traoré, que preenchemos as faltas, aprendemos e criamos uma memória coletiva.

Como já dito anteriormente, Morrison tinha como um de seus projetos literários investigar a presença africanista em obras de autores brancos, e recorrentemente criava espaços de fala para vozes silenciadas. *Desdemona* se apresentou como uma oportunidade de mergulhar mais profundamente nos personagens de Shakespeare. Mas ela entendia que esse projeto não poderia ser realizado solitariamente. O diálogo é um espaço frutífero de criação e por isso convida Rokia e Sellars. Sellars, como um renomado diretor de peças de William Shakespeare e de operas, já tinha demonstrado em produções anteriores seu interesse na investigação sobre raça. Dessa maneira, é fácil concluir que a colaboração entre Morrison e Sellars foi baseada no desejo de ambos em responder Shakespeare e explorar tensões de gênero, de classe e raça de forma diferente, franca e direta (Thompson, 2016, p.497).

Rokia Traoré, por outro lado, parece aceitar fazer parte do projeto por razões para além da crítica à *Otelo, o Mouro de Veneza*. Quando Traoré se envolve, Morrison

já estava no processo de escrita e já tinha tido muitas conversas com Sellars sobre os possíveis caminhos da peça. A musicista explica no painel de discussão sobre *Desdemona*, intitulado “*Dialogue-Across Histories, Continents, Cultures*” (2011), que o mais importante foi o primeiro contato com o texto de Morrison. A autora expressava o que estava pensando e imaginando de maneira extraordinária, por isso, quando recebeu a primeira parte do texto, sentiu que já estava imersa no projeto. Em *Desdemona*, suas músicas estão respondendo à um mundo que Morrison pensou e a apresentou, fazendo com que sentisse vontade de fazer parte. Inicialmente, esse mundo era estranho, distante, mas como uma tradutora-feiticeira, Traoré aceita o convite de visitar “esse arriscado lugar, que também está fora dos corpos, das letras, das palavras e do que viveu; um lugar-devir” (Santos, 2018, p.13). Responder Shakespeare não parece fazer parte das principais intenções de Rokia Traoré. Na verdade, conta a musicista, o projeto está conectado a um processo de mudança em sua vida, pois o convite surge quando volta a viver em Bamako, Mali. Após dez anos como musicista, fazendo muitas turnês e viajando ao redor do mundo, Traoré diz que sua prioridade mudou e decide voltar ao seu país para se conectar de maneira mais profunda com sua cultura, e assim, se dedicar mais à sua fundação.

Rokia Traoré é uma ativista empenhada, e sua fundação — *Foundation Passerelle* — tem como um dos objetivos apoiar e treinar jovens musicistas do Mali. Ao voltar a Mali, queria entender melhor a cultura daquele momento, o que os jovens musicistas pensavam sobre o país e a cultura. Durante sua fala, fica evidente que sua maior intenção ao escrever as canções da peça e participar da performance é oportunizar que outras mulheres artistas do Mali também pudessem se envolver no projeto. Três jovens de sua fundação — Fatim Kouyaté, Bintou Soumbounou e Naba Aminata Traoré Touré — fazem parte da performance da peça, assim, a artista explica que essa foi uma forma de abrir portas e criar possibilidades artísticas para elas. Rokia Traoré afirma que o mais importante do projeto é não ser só sobre ela; é sobre Sellars, sobre Morrison e sobre as jovens mulheres de sua fundação, tornando-se um símbolo de um jeito possível de trabalhar e viver naquele novo tempo.

Para além dos projetos individuais empreendidos por Morrison e Traoré, as duas autoras estavam empenhadas em construir juntas um espaço que incluísse o quê e quem sempre esteve fora. Aceitam a tarefa de cuidar do encontro com o outro. Exercitando a tarefa descrita por Tiganá Santana:

Entre tantas vozes negras possíveis, existentes e por chegar, eis uma(s) por intermédio do traduzir, enquanto feitiço herdado e recriado; feitiço que intermedeia mundos não hegemônicos e que pode conversar com enunciações as mais diversas. Não há outro lugar senão aquele que não é completamente visível e identificável; não há lugar humano fora das interações; o todo – dito por Zamenga B. – é um acontecimento de complementaridades; eis por que se traduz. (Santos, 2018, p. 15)

1.2 (NOS) CORPOS (SE) TRADUZEM

Embora a publicação do texto dramático seja nossa fonte primária para a tradução e análise, já que não há uma gravação na íntegra da performance disponível — apenas vídeos de alguns trechos no Youtube —²², consideramos essencial discutir sobre a *performance* da obra — existente tanto na palavra escrita como na *performance* em si. Há teóricos do teatro que estabelecem a diferença entre o texto escrito e o texto teatral da *performance*, a professora Leda Maria Martins, por exemplo, diz em seu livro *A cenas em sombras* (1995), “Não existe, na verdade, uma ligação absolutamente necessária e estrita entre o texto escrito e o texto teatral” (p.52-53). No entanto, acreditamos que a intencionalidade da produção do texto, isto é, seu contexto de criação para o teatro, para a encenação, não nos permite ignorar ou apagar certos traços que se constituíram a partir da performance compondo o caráter performático do texto escrito. A performance não está restrita aos palcos. Os estudos das performances nos apresentam uma série de definições e instrumentos metodológicos para entender práticas performáticas. Nos interessa aqui pensar a *performance*, não apenas como as ações estéticas do teatro, dos rituais etc., mas também ações práticas corporificadas do nosso viver.

Essas ações práticas corporificadas são as maneiras como as escritoras “transformam aspectos de suas bases sociais em aspectos de linguagem, e as maneiras como contam outras histórias, lutam em guerras secretas, ilustram todos os tipos de debates encobertos em seus textos” (Morrison, 1992). Queremos recuperar no texto escrito o que suas experiências de mundo como mulheres negras trouxeram ao texto teatral. Embora nos pareça ser um desejo impossível traduzir completamente a encenação, a música e os gestos visíveis nas poucas apresentações de

²² Além dos poucos vídeos disponíveis no Youtube, há algumas resenhas críticas publicadas em jornais como o *The Guardian*, *The New York Times*, *Los Angeles Times*, e outros que nos dão algumas pistas sobre a encenação.

Desdemona, entendemos que a leitura e tradução desse texto escrito abrem a porta para interpretações e imaginações diversas.

Assim como precisamos ler um poema em voz alta para entender o seu ritmo e entonação, consideramos necessário pensar a performance do texto teatral para traduzi-lo e analisá-lo. Principalmente quando se trata de um texto negro, afrorreferenciado e afroinspirado, que recupera valores africanos sobre espaço, tempo, corpo, som e palavra. *Desdemona*, uma colaboração criativa entre Toni Morrison, Rokia Traoré e muitas outras vozes que atravessam a experiência, é uma performance negra.

Uma importante característica de *Desdemona* é a sua ambientação, o espaço e o tempo que se passa a história. Os personagens se encontram em um espaço-tempo pós vida, uma decisão estética libertadora, pois, sem a limitação do tempo, trocas honestas, encontros produtivos e possibilidade de compreensão são permitidos. Traoré explica em “*Desdemona Takes the Microphone*” (2011) que compor diálogos musicais para ser cantados pós morte significa que você está para além de um lugar de medo. Você tem espaço para falar sobre coisas que são difíceis de falar em vida.

A professora Leda Maria Martins discute sobre a noção de tempo espiralar compreendendo que a linguagem constituída pelo corpo negro estabelece uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais (Martins, 2021). Essa noção de tempo é inscrita pela vivência da ancestralidade — um conceito fundador na cultura negro-africana e que, de acordo com o professor Eduardo Oliveira (2009, p. 3-4), é um princípio regulador das religiões de matriz africana, mas que posteriormente torna-se um signo da resistência afrodescendente, gestando um novo projeto sócio-político fundamentado “nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros”. Assim,

a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (Martins, 2002, p. 84)

A noção de tempo utilizada por Morrison na peça, como sugerido por Martins (2021) se grafa no corpo, no movimento, na coreografia, nos ritmos e timbres da vocalidade (p.22). Para os povos africanos, assim como para os povos das florestas, o conhecimento é produzido e disseminado através do corpo e da oralidade. É uma noção africana que pensa o tempo como retornos, voltas, ciclos.

Thompson (2016) descreve *Desdemona* como um produto performático que constitui uma experiência teatral única, com pouca ênfase na encenação e muita ênfase na música:

A peça se passa na pós vida com um palco quase vazio. Em termos de cenários, apenas algumas lâmpadas sem sombra e jarras e garrafas vazias, que são objetos tradicionalmente usados, no Mali, em altares para os mortos, enchem o palco. Há dois instrumentistas malianos que tocam o *Ngoni*, nome bambara para um antigo alaúde tradicional encontrado em toda a África Ocidental, e o *Kora*, instrumento tradicional semelhante a uma harpa da África Ocidental feito de uma cabaça. Traoré também está no palco, cantando e tocando violão com três cantoras malianas ao fundo. A única outra pessoa no palco é Tina Benko, que interpreta *Desdemona* (p. 498, tradução nossa).²³

A parceria com Traoré recupera uma característica importante da cultura negra. “A cultura negra é o lugar da encruzilhada (Martins, 2002, p.73).” O deslocamento, encontros e movimentos faz parte da nossa história negra. Com o processo afrodiaspórico, com nossos deslocamentos, encontros e movimentos, os saberes africanos foram reinventados, refundados e reterritorializados. Traoré, filha de um diplomata, durante sua juventude viajou para e viveu em países da Europa e do Oriente Médio, por isso, foi exposta a uma larga variedade de influências que fazem parte de seu repertório como musicista. Hoje, cantora, compositora e guitarrista, criou um estilo único com raízes profundas no Mali, mas transformado por elementos transatlânticos. Sua contribuição em *Desdemona* — como compositora das canções e corpo no palco que interpreta Sa’ran (Barbary no texto de Shakespeare) — está distante da ideia essencializante do que é a autenticidade africana. Sua música não é a representação de uma África imaginada, mas sim a vibração de uma África real e possível, capaz de afetar a audiência e a própria constituição da *performance*. Traoré não esconde a influência *griot* nas músicas utilizadas na peça. Em seu site, conta que

²³ “*Desdemona* as a performance product was, as I have indicated, a unique theatrical experience. The play is set in the afterlife with a near bare stage. In terms of set pieces, only a few shadeless lamps and empty jars and bottles, which are traditional Malian altar pieces for the dead, fill the stage. There are two male Malian instrumentalists who play the *Ngoni*, the Bambara name for an ancient traditional lute found throughout West Africa, and the *Kora*, the traditional West African harp-like instrument made from a calabash. Traoré is also onstage, singing and playing the guitar with her three female Malian backup singers. The only other person onstage is Tina Benko, who plays *Desdemona*.”

demorou para ter acesso a tradição *griot* dos mandingas, pois era uma nobre bambara, e não pertencia a casta *griot*.²⁴ Por isso, só depois de quinze anos de carreira teve a oportunidade de aprender e interpretar músicas tradicionais *griots*, especialmente as clássicas canções relacionadas a histórias épicas mandingas. O uso de narrativas em letras de canções é um aspecto recorrente da música africana, pois as canções eram meios de educação, de transmissão de ensinamento dos mais velhos para os mais novos.

A artista e Sellars explicam no simpósio já mencionado que umas das músicas, *Kemeh Bourama*, se trata de uma canção épica *griot* adaptada por Rokia Traoré, e *Dongori* faz referência à um provérbio africano que diz “seu véu de noiva será sua mortalha”. Os provérbios são muito importantes nas culturas africanas, são considerados uma linguagem secreta e sagrada. *Dongori*, segundo Sellars, significa um tecido de espinhos, e o provérbio à que faz referência parece descrever o casamento como um fardo que levará ou acompanhará a mulher à morte. O significado fica mais claro com a letra da música que em um dos trechos descreve a decisão de libertação da noção patriarcal do casamento: “Me liberto/ desta videira de espinhos/ No coração do casamento/ me concedo/ dignidade/ como primeiro/ dever” (nossa tradução). Tradição é aqui pensada não como algo estático que se refere à antiguidade, mas como

princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial, e ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores.” (SANTOS, Deoscoredes M dos. apud SANTOS, Inaicyrá, p. 134).

A presença de Rokia Traoré na escrita das músicas e como corpo no palco recupera saberes e preenche vazios da memória violentada pelos processos de escravização e colonização. É constitutivo do pensamento africano aquilo que é dito e aprendido através dos provérbios, narrativas, mitos — compartilhados através de mestres do pensamento, mesmo que seus nomes não sejam conhecidos. Por isso, o conceito de

²⁴ Em *A tradição viva* (1982), Hampâté Bâ nos apresenta o sistema de castas na tradição mandinga, cujo centro se encontra no Mali, como divididas em os ferreiros, os tecelões, os trabalhadores da madeira, os trabalhadores do couro, e os animadores públicos, “mais conhecidos pelo nome francês de *griot*”. O autor ainda descreve três categorias dos *griots*: *griots* músicos, *griots* “embaixadores” e cortesões, e os *griots* genealogistas, historiadores ou poetas. No site oficial de Rokia Traoré, os *griots* são descritos como os responsáveis por tudo relacionado a músicas. “Eles incorporaram a história e eventos importantes na música. Famílias inteiras dedicavam suas vidas a fazer ou tocar instrumentos, às vezes ambos.”

autor como gênio individual nos parece ainda mais distante da cosmopercepção africana. A presença de Rokia Traoré se realiza como um corpo e um *corpus* cultural. Morrison não só dar voz à Sa'ran/Barbary, ela a retira das sombras e a coloca no centro do palco em uma performance na qual a música ocupa um lugar de grande importância.

Na performance, as músicas são apresentadas entre as falas da atriz que interpreta Desdêmona e que também, modulando sua voz em diferentes tons e sotaques, reproduz a voz dos outros personagens. Embora no texto publicado, apenas os títulos das músicas estejam em bambara, Rokia Traoré compôs e cantou as músicas em bambara, língua falada principalmente no Mali, mas também em alguns países vizinhos, como Burquina Fasso, Costa do Marfim e Gâmbia, no oeste da África. Pensar a influência do bambara, uma língua tonal, no ritmo e escolhas linguísticas das letras de músicas disponíveis no texto escrito é um grande desafio. Sabemos através de matérias sobre as encenações, que durante as performances, a audiência encontrava as traduções — de acordo com a língua do país em que se apresentavam — no telão no fundo do palco. No texto que traduzimos e analisamos, as letras das músicas estão em inglês. Não há informações sobre quem as traduziu.²⁵

Morrison recebeu e escutou as músicas sem tradução enquanto escrevia *Desdemona*, e apesar de não saber o que diziam, se sentia profundamente emocionada e apaixonada pela voz e pelos instrumentos. “Os cantares, nas suas diversas modulações, são radiotransmissores de energia, idiomas estéticos dispersos na textualidade oral negra (Martins, 2021, p. 98).” Mesmo não reconhecendo a língua usada por Traoré, Morrison reconhecia a poética *griot* e a carga simbólica ancestral presente nas canções.

A audiência, teve uma experiência similar, apesar de ter a tradução ao fundo, ao escutar a língua outra, estrangeira, são retirados do seu lugar de conforto e eles mesmo se sentem estrangeiros, precisando se esforçar e se concentrar ainda mais no que está sendo proferido na voz e exposto no telão.

Enquanto na performance, a presença de Sa'ran/Barbary, isto é, de África, é visível em toda a peça, uma vez que Rokia Traoré, os instrumentalistas e as cantoras

²⁵ Após algumas pesquisas, encontramos a letra de algumas das músicas em Bambara, no entanto não há tradução. Tentamos traduzi-las em sites de traduções diversos, e as letras não parecem ser iguais às do livro. Existe várias possíveis justificativas – as letras que entramos são de músicas que Rokia lançou em discos, talvez apenas os títulos sejam iguais e as canções na peça sejam outras. Enviamos um e-mail para a equipe de Rokia, mas não tivemos resposta.

de apoio sem mantêm no palco, dançam, tocam e cantam entre as falas de Desdêmona; no texto publicado, alguns podem imaginar que não há pistas que informem essas características. Por esses motivos, Thompson (2016) acredita que há uma impossibilidade de reprodutibilidade de Desdemona como performance. Segundo a autora, Rokia Traoré ocupa um papel central no produto performático da peça, o que a faz acreditar que a artista seja insubstituível, e assim a peça não poderia ser performada sem sua presença. Dessa forma, Thompson questiona “Como explicamos o desejo da peça de reimaginar futuridades e potencialidades radicalmente diferentes, se a presença de Traoré mantém a peça tão firmemente amarrada ao presente com a sua presença? (Thompson, p. 503, tradução nossa²⁶)” Acreditamos, no entanto, que a presença de Rokia Traoré e África não se mostra apenas na encenação da peça. Ao pensarmos o caráter colaborativo, o projeto literário de Morrison, e as escolhas estéticas da peça entendemos que a peça já se inscreve a partir de uma cosmologia negra. Nossa tarefa tradutória, e intrinsecamente de análise, é de pensar as interações visíveis e não visíveis para, assim, traduzir mundos, tornando possível diálogos entre África e a diáspora africana. Ao recuperar o caráter performático da peça e discutir suas características, buscamos investigar como é possível encontrar e reproduzir esses traços performáticos no texto publicado e em nossa tradução. Essa tradução só pode acontecer se traduzirmos de dentro, a partir dos próprios sistemas que compõe o texto. Tiganá Santana, ao discutir sobre o traduzir negro, nos ensina que

tal caminho tradutório nem pede de quem traduz uma escuta passiva do sistema que quer deslocar, nem pode preencher os seus espaços com a imposição tão somente da sua perspectiva, cultura, língua-linguagem. A dança exige manutenção de opacidades (para lembrarmos Édouard Glissant), cuidados em relação ao não visto, ao informe, ao tempo em que nos coloca diante da imprescindibilidade de um posicionamento, uma singularidade, afirmação duma substância condensada (2019, p.72).

Desdemona vislumbra o mesmo que as performances rituais discutidas pela professora Leda Maria Martins vislumbram, “processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui [nas Américas] se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda. (Martins, 2002, p. 70-71)”. Morrison pretendia em sua peça cobrir as faltas e vazios constituídos por

²⁶ “How do we account for the piece’s desire to reimagine radically different futurities and potentialities, if Traoré’s presence keeps the piece so firmly tethered to the present with her presence?”

Shakespeare. A fim de realizar essa tarefa, a autora sabia que não poderia reproduzir as noções eurocêntricas-brancas-patriarcais de criação. Junto com a voz africana de Traoré, a prática artística de Morrison como uma escritora negra, que questiona a perspectiva de que os oprimidos devem apenas ser definidos pelo que o opressor pensa deles, recupera uma memória e um conhecimento outro que não aquele privilegiado pela história da arte. Como afirma a professora Martins

Nas encruzilhadas dos saberes que transitam com os povos das diásporas, a memória desse conhecimento foi transportada das Áfricas às Américas pelas práticas corporificadas. Nelas, em seu aparato — falas, cantos, textos orais, linguagens, rítmicas das sonoridades, gestos bailarinos, movimentos coreográficos, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, adornos, luminosidades, inscrições peliculares, espacialidades, cortejos, festejos, compartilhados — e em sua cosmopercepção filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios epistemológicos, textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua, mas transcriada, África, as partituras dos seus saberes, o corpo alterno das identidades recriadas, os retalhos das lembranças, reminiscências e esquecimentos incompletos, a gramática de afetos compartilhados, o corpus, enfim, da memória que clica e atravessa os tormentos resultantes das travessias pelo Mar-Oceano e por todas as encruzilhadas (Martins, 2021, p.208).

Morrison e Traoré dividem, entre suas diferenças e singularidades, experiências compartilhadas em seus corpos como mulheres negras. Ao traduzirmos a peça, passamos a fazer parte desse diálogo e oferecemos espaço para que outros falantes de português também possam.

É desse lugar que Morrison pensa Desdemona e a importância de oferecer aos personagens um espaço-tempo diferente desse expressado pela sucessividade e pelas noções de passado, presente e futuro. Para que as palavras pudessem ser trocadas entre as personagens de maneira honesta, podendo resultar na compreensão entre elas. Não seria o suficiente trazer as personagens à cena, é necessário promover uma litura, uma rasura com a tradição ocidental eurocêntrica já posta, isto é, promover uma outra possibilidade de produção, retranscriando a partir de uma gnose negra.

Na teoria tradicional do teatro, que remonta ao Teatro Grego, a tragédia se constitui como uma peça que representa uma ação humana, normalmente um erro, que frequentemente levava à morte. As tragédias eram usadas como um instrumento de conduta moral, pois ao apresentar o erro dos personagens, sua maior consequência – a morte – e o sofrimento do personagem – *phatos* – à audiência, os que assistiam reconheciam os erros, as ações humanas e assim algo era ensinado.

Em *Desdemona*, no entanto, a morte ocupa um outro lugar, e assim, a própria noção do que é trágico se mostra diferente.

As autoras criam um espaço-tempo seguro onde os mortos podem conversar e aprender sem ter medo do que poderiam perder. Não é um lugar pós-morte estático, onde uma Desdêmona ainda adolescente estaria parada no tempo. Nesse espaço-tempo ela é uma mulher, com tempo de sobra para amadurecer e encontrar as outras mulheres — visíveis, mas silenciadas, ou aquelas escondidas nas sombras de Shakespeare — e Otelo. Nesse espaço-tempo criado por Morrison, passado, presente e o futuro são o mesmo e a morte não significa o fim.

1.3 A TRADUÇÃO DE MORRISON E TRAORÉ

O livro publicado pela Oberon Books, através do selo Oberon Modern Plays, apresenta inicialmente um prefácio escrito por Peter Sellars, uma página informando os artistas, atores e musicistas envolvidos na produção da performance e o texto dramático em si. Dividido em dez cenas, os diálogos é o centro da narrativa, na qual Desdêmona conversa com o leitor/audiência e com os outros personagens em um espaço-tempo onde e quando as suas diferenças são expostas.

A própria personagem, Desdêmona explica

Eu existo no entre, agora: entre ser assassinada/ e ser não morta; entre vida na terra/ e vida além dela; entre todo o tempo, que/ não há começo nem fim, e todo o espaço/ que é tanto uma muda quanto o sol que ela/ anseia por. Tudo isso está disponível para mim. Eu me junto/ às mulheres submersas; passeio com elas/ no escuro: luz, escuto sua música nas/ profundezas do mar. As cores lá embaixo são mais/ violentas do que qualquer outra produzida pelo sol. Eu vivo/ nas raízes e nas cabeças das árvores. Ergo minha cabeça na arte,/ nas máscaras, nas figuras, nos tambores, no fogo./ Eu existo em lugares onde posso falar, enfim,/ palavras que na vida da terra eram seladas ou torcidas/ em linguagens de obediência. Sim, meu/ senhor. Com sua licença, senhor. (Morrison, 2012, tradução nossa²⁷)

Para que os diálogos ocorram, Morrison decide excluir lago de sua tradução — um personagem que para autora é detestável, fala demais e ninguém lhe fala a verdade

²⁷ I exist in between, now: between being killed/ and being un-dead; between life on earth/ and life beyond it; between all time, which/ has no beginning and no end, and all space/ which is both a seedling as well as the sun it/ yearns for. All that is available to me. I join/ the underwater women; stroll with them/ in dark: light, listen to their music in the/ spangled deep. Colors down there are more/ violent than any produced by the sun. I live/ in the roots and heads of trees. I rise in art,/ in masks, in figures, in drumbeat, in fire./ I exist in places where I can speak, at last,/ words that in earth life were sealed or twisted/ into the language of obedience. Yes, my/ Lord. By your leave, Sir.

enquanto ele manipula todos (Hay Festival, 2014). A peça então pode ser pensada a partir de duas ações centrais — a primeira é o diálogo entre Desdêmona e Otelo; a segunda, o desenvolvimento da relação entre as mulheres da peça.

Em *Desdemona*, além de reencontrarmos os personagens shakespearianos como Desdêmona, Otelo e Emília, Morrison nos apresenta a mãe de Desdêmona, a mãe de Otelo e Sa'ran/Barbary — figuras nocionais que nunca aparecem, apenas existem como referências tangenciais no texto de William Shakespeare. Em *Desdemona*, essas personagens femininas falam e seus discursos no texto não tem pausas indicando qualquer tipo de cautela. Suas falas são sempre eloquentes e diretas.

Como dito anteriormente, há especificidades da performance que no texto não é visível. Enquanto na performance, Desdêmona é o canal por onde escutamos o que os outros personagens têm a dizer — menos Sa'ran/Barbary —, no texto publicado, cada fala é indicada com o nome do personagem; dessa forma, se o leitor não tiver lido a página com os créditos da performance, não imagina que aqueles personagens, em *Desdemona*, só falam através da protagonista. Além disso, não há nenhuma informação indicando que os textos escritos em versos entre as falas dos personagens são poemas ou músicas interpretadas por Sa'ran/Barbary, portanto, apesar de estar presente em toda a performance, a presença dela só é indicada em uma cena do texto publicado e nos relatos de Desdêmona sobre sua infância. O prefácio de Sellars, no entanto, dá algumas dicas aos leitores.

Desdêmona, uma mulher branca e pertencente da alta sociedade veneziana vive opressões de gênero de diversas maneiras. Na primeira cena do texto dramático, se apresenta e conta que seu nome significa infelicidade, malfadada em italiano, indicando o seu futuro como mulher. Sua discussão questiona desde o início o lugar que a sociedade — representada pelos seus pais — lhe reservou. Mas afirma “Eu não sou o significado de um nome que não escolhi”.

Durante todo o texto, dispostas entre as falas dos personagens e escrito em versos e fonte diferente, as músicas respondem e comentam sobre o que foi dito. As canções parecem ter funções diversas e o *eu da canção* parece variar de acordo com a cena em que aparece. A primeira canção tem o nome de Desdêmona como título e, em concordância com o discurso da personagem, expõe as diferenças entre a experiência feminina e masculina, os privilégios dos homens e os estereótipos associados a ela e a mulheres — isto é, pequenas, invejosas da masculinidade,

enfraquecidas. Desafia os discursos produzidos pela ordem patriarcal que modelam a subjetiva feminina como obedientes filhas, boas esposas, mães compulsórias e cúmplices das violências praticadas contra elas.

Como pode confundir-se/ sutileza com obediência,/ discrição com ignorância,/ ternura com submissão,/ sensualidade com prostituição,/ mulher com fraqueza? (Morrison, 2012, tradução nossa ²⁸)

A Desdêmona traduzida por Toni Morrison e Traoré não se permite ser definida a partir desses discursos. Para isso, parece questionar a audiência e a interpretação tradicional sobre a personagem.

Você me imaginava como uma menininha?/ Uma boneca de porcelana que se apaixonou por um/ lindo guerreiro que partiu com ela/sob seu braço? Sua última conclusão sobre mim é que eu era uma tola ingênua que se rendeu/ à brutalidade do seu marido porque/ não tinha escolha? Nada poderia ser mais falso. (Morrison, 2012, tradução nossa ²⁹)

Nesse trecho, Morrison já expõe a sua crítica frequente à maneira como Desdêmona costuma ser lida e interpretada pela crítica e pelas reencenações de *Otelo, o Mouro de Veneza* como uma mulher submissa, complacente e silenciosa. A Desdêmona do pós vida tem autonomia e tempo para falar e refletir sobre suas ações. Seu destino não foi decidido pelo nome escolhido pelos seus pais, mas, sim, por suas próprias escolhas. É a voz de uma Desdêmona humana, capaz de errar, dona de seu destino, e não a personagem idealizada em *Otelo*. Ela é vítima do machismo, mas não é mais uma mulher passiva.

É verdade que a minha vida na terra foi uma tristeza. No entanto, nada disso, nem um momento foi "miséria"./ Dificuldade, sim. Confusão, sim. Erro de julgamento, sim. Assassinato, sim. Mas era a minha/ vida e, certa ou errada, minha vida foi moldada/ por minhas próprias escolhas e ela foi minha. (Morrison, 2012, tradução nossa³⁰)

Para entendermos a complexidade da personagem, Morrison permite a Desdêmona uma infância. Ao conhecermos suas experiências enquanto criança, sua relação com seus pais e Sa'ran/Barbary, entendemos melhor como desde jovem tentava se defender das expectativas da sociedade patriarcal. Seu pai, por exemplo,

²⁸ How can you confuse/ finesse with obedience,/ discretion with ignorance,/ tenderness with submission,/ seductiveness with prostitution,/ woman with weakness?

²⁹ Did you imagine me as a wisp of a girl?/ A coddled doll who fell in love with a/ handsome warrior who rode off with her/ under his arm? Is it your final summation of/ me that I was a foolish naïf who surrendered/ to her husband's brutality because she had/ no choice? Nothing could be more false.

³⁰ It is true my earth life held sorrow. Yet/ none of it, not one moment was "misery."/ Difficulty, yes. Confusion, yes. Error in/ judgment, yes. Murder, yes. But it was my/ life and, right or wrong, my life was shaped/ by my own choices and it was mine.

tentava a todo custo casá-la para assim passar a responsabilidade dos seus cuidados a outro homem, no entanto, Desdêmona estava decidida a não aceitar qualquer pretendente.

[...] Eu ansiava falar, ansiava por significado,/ por ventos de um mundo mais amplo. Mares além de / canais, gente vivendo de outras maneiras, falando outras línguas de música e rugidos, bestas/ e deuses inimagináveis dentro destas paredes./ Eu ansiava por aventura lá fora, sim, mas/ dentro também. Aventuras em minha mente não menos/ do que em meu coração. (Morrison, 2012, tradução nossa³¹)

Na cena 2, a personagem nos apresenta, a partir do seu ponto de vista, sua mãe. Uma mulher que a ensinou o que esperavam dela como mulher: “Ela me ensinou como me comportar à mesa, como ser cortês na fala, quando e como abaixar meu olhar, sorrir, fazer reverência.” (Morrison, 2012, p.17)³² A memória de Desdêmona apresenta sua mãe como alguém que se preocupava mais com a formação de sua filha como uma “lady” do que com o que pensava e sentia internamente. Alguém que não permitia a liberdade da brincadeira de criança. Ao castigá-la por brincar descalça em um lago, a fez perceber que seus desejos e sua imaginação deveriam ser mantidos em segredo. Sua mãe representava “*a dark heavy curtain*” (p.17) [uma cortina escura e pesada] que a envolvia, enquanto Barbary (que mais tarde se apresentará como Sa’ran) representava “*a slit in that curtain*” (p.18) [uma fenda naquela cortina].

Sa’ran, chamada de Barbary por Desdêmona, é lembrada como tudo aquilo que parecia se opor a sua mãe.

Barbary sozinha conspirou comigo para deixar minha imaginação correr livre. Ela me contou histórias de outras vidas, outros países./ Lugares onde deuses falam em trovejante/ silêncio e imitam rostos e formas humanas./ Onde a natureza não é uma coisa elaborada, bonita, / mas selvagem, sagrada e instrutiva. Ao contrário das/ sérias, inflexíveis mulheres de meu país, ela/ movia-se com a graça fluida que eu via apenas nos/ cisnes e nas folhas de salgueiros. Ouvir/ Barbary cantar era questionar a mediocridade/ das flautas e apitos. Ela era mais viva que/ qualquer pessoa que eu conhecesse e mais amorosa. Ela cuidava/ de mim como se fosse minha mãe biológica:/ trançava meus cabelos, me vestia, me confortava/ quando eu estava doente e dançava comigo quando eu/ me recuperava. Eu a amava. O coração dela, tão grande/

³¹ [...] I yearned for talk, for meaning,/ for winds from a wider world. Seas beyond/ canals, populations living other ways,/ speaking languages of music and roar, beasts/ and gods unimagined within these walls./ I longed for adventure out there, yes, but/ inside as well. Adventure in my mind no less/ than in my heart.

³² She taught me how to handle myself at table, how to be courteous in speech, when and how to drop my eyes, smile, curtsy.

parecia caber todo o mundo em admiração e/ saborear todas as suas delícias. (Morrison, 2012, p.18, tradução nossa³³)

No entanto, Desdêmona nos conta que mesmo esse coração se mostrou frágil. E, após uma decepção amorosa, Sa'ran morre. Desdêmona não nos conta, e provavelmente não sabia, a história de tristeza de Sa'ran. Ela apenas descreve que quando ela mais precisava, Sa'ran caiu no feitiço do seu amante.

Ao final do seu relato sobre Sa'ran, encontramos a canção *M'Bifo* — uma das poucas canções da peça a ser facilmente encontrada na íntegra, pois faz parte do álbum *Bowmboi* de Rokia Traoré lançado em 2003. No texto, sua tradução em inglês, em diálogo com a fala de Desdêmona, recupera a solidão sentida pela personagem após a morte de Sa'ran. Para a veneziana, tê-la ao seu lado significava um afastamento da solidão e do medo. Em contraste com o que sentia por sua mãe, Desdêmona demonstra um amor e admiração por Sa'ran, chamada por ela de Barbary, porque parece enxergá-la como alguém que tinha a liberdade que desejava. As histórias dela apresentava um mundo que a seduzia e que parecia permitir viver sem as amarras patriarcais do seu mundo atual — são essas histórias que estimula o seu interesse pelas narrativas contadas por Otelo. Fica claro que Desdêmona tinha uma visão romantizada da vida de Sa'ran e a relação que construíram.

Morrison não nos deixa apenas com as lembranças de Desdêmona sobre essas personagens. Nós reencontramos a Sra. Brabâncio na cena 5 acompanhada da mãe de Otelo, Soun. Pela primeira vez no texto da peça, há uma descrição de cena com informações visuais sobre as ações dos personagens:

Duas mulheres se aproximam uma da outra. Uma veste um tecido simples, a outra um luxuoso vestido. As duas têm cabelos grisalhos e seguram uma tocha. (Morrison, p.26, 2012, nossa tradução³⁴)

As diferenças entre as duas mães são visíveis não só na descrição de suas roupas. Quando Sra. Brabâncio pergunta “Quem é você?”, Soun responde no

³³ Barbary alone conspired with/ me to let my imagination run free. She told/ me stories of other lives, other countries./ Places where gods speak in thundering/ silence and mimic human faces and forms./ Where nature is not a crafted, pretty thing,/ but wild, sacred and instructive. Unlike the/ staid, unbending women of my country, she/ moved with the fluid grace I saw only in/ swans and the fronds of willow trees. To hear/ Barbary sing was to wonder at the mediocrity/ of flutes and pipes. She was more alive than/ anyone I knew and more loving. She tended/ me as though she were my birth mother:/ braided my hair, dressed me, comforted me/ when I was ill and danced with me when I/ recovered. I loved her. Her heart, so wide,/ seemed to hold the entire world in awe and/ to savor its every delight.

³⁴ Two women approach each other. One is dressed in simple cloth, the other in a sumptuous gown. They both have white hair and carry a torch.

presente do indicativo “Meu nome é Soun”, mas a mãe de Desdêmona usa o pretérito imperfeito do indicativo “Eu era a Senhora Brabâncio em vida”. Soun, conta Otelo à Desdêmona, é uma “*root woman*”, uma mulher que conhece o poder medicinal das plantas, das raízes e das flores, alguém que o ensinou a respirar quando não havia ar (p.31). Seu entendimento sobre vida e morte é diferente do entendimento da veneziana. Você não deixa de ser quem é por causa da morte. Soun é uma mulher africana que entende o tempo africano como cíclico. Como Martins (2021, p. 204) discute, o nascimento, a maturação e a morte são processos naturais e necessários do ciclo vital, mas não existe fim. Estamos em constante movimento entre o ir e o voltar.

O encontro das duas mulheres é a primeira cena de diálogo entre personagens e parece estabelecer o tom dos outros encontros que ocorrem no texto e fora do texto. Esses encontros são estabelecidos desde a concepção da peça, com Morrison, Traoré e Shakespeare —a eurocentricidade e afrocentricidade— e entre Morrison e Traoré, a afrodíaspóra e a África. No corpo do texto, temos as falas das personagens escritas por Morrison dialogando com as letras de músicas escritas por Traoré. Os encontros começam com a tensão sendo performada, com os personagens reconhecendo antagonismos e terminam não com reconciliação, mas a admissão das diferenças. Os diálogos entre as personagens e as músicas se constituem na peça como o lugar da alteridade. Sra. Brabâncio, sofre pelo assassinato da filha, assim como Soun sofre pelo suicídio do filho. Soun pergunta “Então somos inimigas?”, e a mãe de Desdêmona responde “Claro. Nossa vingança deve ser como lava quente sobre a nossa dor.”. Entretanto, apesar das diferenças em relação à morte e aos rituais de luto, Sra. Brabâncio parece concordar em construir, junto com Soun, um altar para os espíritos que esperam para as consolar.

Além de nos apresentar a infância de Desdêmona, através de suas memórias descobrimos como foi seu primeiro encontro com Otelo e como se apaixonaram. Na peça shakespeariana, não podemos refletir sobre momentos de alegria do seu amor, mas Morrison aprofunda o relacionamento dos personagens a partir da reflexão. Isso só pode ser feito a partir da ambientação proposta pela autora. No pós vida, não há tempo perdido, nada é tarde demais, já que agora eles têm todo o tempo necessário. Os personagens podem interagir, refletir sobre sua história e se reconciliar em um espaço onde a morte — a tragédia maior a partir da concepção do Teatro Grego — não pode mais ocorrer.

O Otelo shakespeariano é um personagem raso, sem muita profundidade. Pouco sabemos dele e quase nunca o ouvimos de verdade, pois quase nunca está sozinho nas cenas. Ele é um homem africano ocupando um espaço de poder em Veneza, mas está em cena sempre conversando com homens brancos para convencê-los do seu amor por Desdêmona ou sendo manipulado por Iago. Morrison se interessa em nos apresentar sua história. Como ele venceu? Como ele se tornou um comandante? Como criou uma ligação tão forte com Iago ao ponto de acreditar ou dizer acreditar em suas manipulações? Em *Desdemona*, lemos as histórias contadas à Desdêmona — histórias que a fizeram enxergar Otelo mais do que como um guerreiro comandante.

Morrison nos apresenta Otelo como um homem que se tornou órfão na infância e foi adotado por uma mulher que o ensinou a ciência das plantas e o livrou da escravização. No entanto, foi capturado por sírios e mais tarde vendido a um exército. Otelo conta a Desdêmona sobre seu treinamento como soldado e histórias de suas viagens durante a guerra. As narrativas são elaboradas e líricas; parecem recuperar mitos africanos e histórias contadas por *griots*. Mas também há histórias de horror.

Antes da narrativa de horror de Otelo, uma canção de Rokia Traoré é apresentada. No simpósio organizado pela Berkeley UC, Sellars e Traoré explica que a canção vem de uma canção *griot* sobre um guerreiro maliano chamado *Kemeh Bourama* — título da canção. Ao reescrever essa canção, Traoré funda uma ligação entre Otelo e Bourama. A canção é a história de um guerreiro que lava o rosto com o sangue dos inimigos, faz um cinto com seus intestinos e um trono com seus crânios:

Que sua última vitória seja celebrada./ Sua vitória sobre a fraqueza,/ covardia e mediocridade./ Que sua coragem seja celebrada/ aqui pela última vez em sua presença/ e para sempre,/ depois de ser derrotado/ pelo que fez. (Morrison, 2012, tradução nossa³⁵)

Parece indicar que as histórias de vitória de um guerreiro também guardam histórias de fraquezas e de covardia. Após a canção, Otelo relata o que começa a preparar o leitor para uma possível justificativa sobre a parceria entre ele e Iago. Embora o personagem não tenha voz no texto colaborativo de Morrison e Traoré, Iago é mencionado várias vezes. Desdêmona diz que Otelo sempre soube que Iago mentia

³⁵ Let his last victory be celebrated./ His victory over weakness,/ cowardice, and mediocrity./ Let his courage be celebrated/ here for the last time in his presence/ and forever,/ once he has been defeated/ by what he has done./

e o manipulava, no entanto, “a língua do amor é trivial comparada à língua escondida dos homens que mentem por baixo da língua secreta que falam em público” (p.37). Otelo, ao contar sobre um mundo onde a camaradagem entre os soldados lhe dava muita alegria, drogas eram rotineiras e "estupros eram superficiais" (p.36), confessa uma experiência extremamente perturbadora: uma vez, "excitados pelo derramamento de sangue" em combate, ele e Iago encontrou duas mulheres idosas escondidas em um estábulo e as estupraram repetidamente. Esse ato horrível criou um vínculo entre os dois homens, "uma troca de sigilo" (p.38). O choque do leitor é acompanhado pelo choque de um garoto que vê a cena. Otelo confessa sentir vergonha, mas diz também sentir prazer

Você não entende. Vergonha, sim, mas/ pior. Havia prazer também. O olhar/ entre nós não era para reconhecer a vergonha/ mas prazer mútuo. Prazer na/ degradação que tínhamos causado; mais prazer/ por deixar uma testemunha. Não estávamos/ apenas nos recusando a matar nossa própria memória, mas/ insistindo na sua vida em outra. (Morrison, 2012, tradução nossa³⁶)

Ao expor a parceria e cumplicidade entre Otelo e Iago, Morrison expõe a parceria masculina, principalmente aquelas forjadas em contextos de guerra. Mencionando a Síria e crianças soldado, o que poderia ser considerados por alguns como anacronismo, a autora demonstra como até hoje alianças masculinas são frequentemente construídas a partir de uma cultura de guerra e podem resultar de violência e crueldade compartilhada.

O encontro entre Otelo e Desdêmona não é harmonioso nem romantizado. Desdêmona condena os seus atos e diz ser incapaz de perdoar o que fez a ela e a outras mulheres, mas admite amá-lo. Os personagens são capazes de identificar seu erro trágico — eles deveriam ter tido conversas mais honestas em vez de fantasias quando se casaram.

A partir de nossa análise da estrutura da peça como formada por duas linhas principais de ação, o diálogo de Desdêmona com Otelo explorando o seu relacionamento, realizado nas cenas 4, 6, 7 e 10; e paralelamente, o desenvolvimento de relacionamentos femininos nas cenas 5, 8 e 9, compreendemos que esses dois fios distintos são mantidos em “uma tensão dramática que gera a força galvânica” (ERICKSON, 2013, p. 3) e a aresta tradutória e revisionista da produção. Haveria

³⁶ You don't understand. Shame, yes, but/ worse. There was pleasure too. The look/ between us was not to acknowledge shame,/ but mutual pleasure. Pleasure in the/ degradation we had caused; more pleasure/ in leaving a witness to it. We were not/ only refusing to kill our own memory, but/ insisting on its life in another.

muito mais o que discutir sobre o diálogo entre Desdêmona e Otelo, mas desde a nossa primeira leitura da peça, reconhecemos a interseccionalidade como um dos grandes temas e um dos dispositivos analíticos disponíveis para a sua leitura, por isso decidimos aprofundar nossa análise e realizar a tradução das cenas 5, 8 e 9.

A crítica especializada em “respostas à Shakespeare” localiza a peça dentro de uma tradição feminista de re-visões. A personagem Desdêmona, com o avanço dos estudos feministas, foi e é frequentemente revisitada. Entretanto, ao trazer à cena outras personagens femininas e aprofundar suas características, expandindo suas histórias e permitindo conversas baseadas em escuta e exposição de suas diferenças, Morrison nos parece pensar a produção dessa tradução a partir de um feminismo negro, um pensar interseccional.

Na cena cinco, a mãe de Otelo e a mãe de Desdêmona se encontram. Em um diálogo curto, suas diferenças são evidenciadas, assim como suas dores pela partida de seus filhos. Na cena oito, Desdêmona conversa com Emília, e embora as duas sejam mulheres brancas, Emília expõe as dificuldades que passou como uma garota órfã e pobre. E na cena nove, ocorre enfim o diálogo entre Sa’ran e Desdêmona. O encontro entre elas envolve muitos afetos e sua relação parece existir a partir de uma dupla face. Desdêmona, branca e de uma família influente, lembra com carinho dos cuidados de Sa’ran durante sua infância. No entanto, Sa’ran, uma mulher negra que nunca foi chamada pelo seu próprio nome, não guarda essas memórias do mesmo jeito. Morrison explora nesse encontro as tensões provocadas pelas diferenças entre suas experiências e a aparente ingenuidade de Desdêmona ao achar que o gênero em comum seria o suficiente para ser vistas como iguais.

Morrison explica, entretanto, que sua intenção não era simplesmente expor as diferenças de gênero, classe e raça. A autora queria chegar em um momento no qual as personagens pudessem se conectar de maneira que não se tratasse mais de raça ou de classe, isto é, de suas diferenças (Morrison, 2011). Em nosso diálogo tradutório, tentamos investigar esses momentos entre as personagens e como (ou se) elas conseguiram chegar ao ponto no qual suas diferenças não eram mais o que definiam suas relações.

Na seção seguinte, seguiremos com a tradução comentada das seções cinco, oito e nove de *Desdemona*. A tradução, do inglês para o português brasileiro, é apresentada junto com notas de rodapé, em um exercício tradutório que compreende a prática do comentário como uma maneira de apresentar a tradução mais do que um

“exercício técnico de tentar produzir uma duplicata” (Augusto, 2017, p.35). Seguindo a tradição de tradutoras do Atlântico Negro, como as professoras Geri Augusto (2017) e Luciana Reis (2016), utilizamos as notas de rodapé como um lugar de reflexão crítica das escolhas estéticas das autoras, de reflexão das nossas próprias escolhas como tradutoras, e de contextualização histórica das relações sociais entre as personagens. Assim, a nossa tradução se constitui como prática tradutória negra, interpretando o texto, e, ao mesmo tempo, descrevendo o nosso traduzir.

2. DIÁLOGOS QUE DESFAZEM SILÊNCIOS

Desdêmona

<p>5. <i>Two women approach each other. One is dressed in simple cloth, the other in a sumptuous gown. They both have white hair and carry a torch.</i></p> <p>M. BRABANTIO 'Who are you?'</p> <p>SOUN 'My name is Soun, and you?'</p> <p>M. BRABANTIO 'I was Madam Brabantio in life.'</p> <p>SOUN 'What brings you to this dark place?'</p> <p>M. BRABANTIO 'I feel comfortable here. It suits me since I lost my daughter. And you? What brings you here?'</p>	<p>5. <i>Duas mulheres se aproximam uma da outra. Uma veste um tecido simples, a outra um luxuoso vestido. As duas têm cabelos grisalhos e seguram uma tocha.</i></p> <p>SRA. BRABÂNCIO³⁷ 'Quem é você?'</p> <p>SOUN 'Meu nome é Soun, e você?'</p> <p>SRA. BRABÂNCIO 'Eu era Senhora Brabâncio quando viva.'³⁸</p> <p>SOUN 'O que a traz a essa escuridão?''³⁹</p> <p>SRA. BRABÂNCIO 'Sinto-me confortável aqui.⁴⁰ Parece-me adequado já que perdi a minha filha. E você? O que a traz aqui?'</p>
---	--

³⁷ No texto de partida, Morrison utiliza M., abreviatura de *madam*, madame em português. Decidimos utilizar 'senhora' porque, no português é o pronome de tratamento feminino que indica o maior grau de respeito. Acreditamos que essa palavra é mais comum para marcar a relação hierárquica entre mulheres negras e mulheres brancas na sociedade brasileira.

³⁸ No português há mais do que um tipo de tempo verbal para indicar o passado. Nossa escolha pelo pretérito imperfeito "era" – e não o perfeito "fui" – foi feita pensando que, embora a Sra. Brabâncio pense a partir de um paradigma no qual a morte significa o fim, ela ainda se reconhece nesse espaço-tempo pós vida como a mãe de Desdêmona. Assim, o imperfeito, um tempo verbal pretérito, mas que exprime uma ação durativa, não limitada no tempo, nos pareceu a melhor opção.

³⁹ No inglês, há o uso da expressão "*be in a dark place*" para expressar "estar em uma fase ruim", "estar triste", etc., mas como a frase foi dita por Soun, uma mulher africana que não encara a morte como o fim, acreditamos que o "*dark place*" pode não necessariamente significar algo negativo. Em nossa tentativa de traduzir a expressão, pensamos em "O que a traz ao fundo do poço?" ou "Por que está tão pra baixo?", no entanto, essas duas expressões trazem conotações muito negativas e com ela essa noção do lugar fundo, abaixo da terra, que na tradição cristã é associado ao inferno. Por essa razão, optamos por traduzir como "escuridão".

⁴⁰ Optamos pelo uso da ênclise para manter um tom formal na tradução. Embora Toni Morrison use com frequência o AAVE como marca da oralidade em seus romances, em *Desdemona*, a autora mantém o uso de inglês padrão em toda a obra. Possivelmente como uma maneira de dialogar com o tom das obras shakespearianas. Por essa razão, escolhemos fazer o uso do português padrão e marcar os traços de oralidade no ritmo das falas.

SOUN 'The same. I lost my son.'	SOUN 'A mesma razão. Perdi meu filho.'
M. BRABANTIO 'Who was he?'	SRA. BRABÂNCIO 'Quem era ele?'
SOUN A brave Commander named Othello.'	SOUN 'Um bravo general chamado Otelo.'
M. BRABANTIO 'Oh, no. Not he who murdered my daughter?'	SRA. BRABÂNCIO 'Ah, não. Aquele que assassinou minha filha?!'
SOUN 'Desdemona?'	SOUN 'Desdêmona?'
M. BRABANTIO 'Yes.'	SRA. BRABÂNCIO 'Ela mesma.'
SOUN 'Are we enemies then?'	SOUN 'Então somos inimigas?' ⁴¹
M. BRABANTIO 'Of course. Our vengeance is more molten than our sorrow.'	SRA. BRABÂNCIO 'Claro. Nossa vingança deve ser como lava quente sobre a nossa dor.' ⁴²

⁴¹ O advérbio “então”, ou “*then*” no inglês, é usado tradicionalmente como um advérbio de tempo, estabelecendo o intervalo temporal para uma situação, mas além disso pode também ser usado como uma conjunção, com valor argumentativo, introduzindo uma conclusão. Dessa maneira, acreditamos que ao usar o “então”, Morrison traz certa ambiguidade para a frase — indica tanto o momento que se tornam inimigas (após tudo que aconteceu viramos inimigas?), como também a ideia de conclusão (tudo aconteceu e, portanto, somos inimigas?). Para manter essa ambiguidade, acreditamos que a inversão para o início da frase seria a melhor escolha.

⁴² No texto de partida Morrison usa o verbo “*molten*”, um adjetivo usado especialmente para descrever metais e pedras, e que significa derretido ou feito líquido após ser aquecido em alta temperatura. O uso desse verbo possivelmente expressa a ideia de que o sentimento de vingança entre as personagens muda de estado físico, ocupando todos os espaços de maneira líquida, mas não deixa de ser vingança, assim como metais e pedras que, mesmo quando mudam seus estados físicos, não mudam o que os constituem como matéria. Embora compartilhem a dor da perda dos filhos, o sentimento de rancor se sobressai. Decidimos usar uma metáfora em nossa tradução para expressar de alguma maneira o mesmo sentimento. Senhora Brabâncio e Soun são personagens coletivas. O sentimento de vingança nesse momento recupera diversas camadas da história que para alguns podem parecer solidificadas, em sono profundo, mas na verdade são vulcões a ponto de entrar em erupção. Nesse momento de encontro entre as personagens, ocorre a culminância de um embate entre duas culturas, duas maneiras de ver e de existir no mundo, expressas no corpo dessas duas mulheres — uma mulher negra e uma mulher branca. É um embate histórico que recupera séculos de opressão. Mulheres negras na diáspora sofrem interseccionalmente com o racismo, sexismo, e muitas outras opressões. Enquanto isso, apesar de muitas vezes serem retratadas como sinhas salvadoras, mulheres brancas usam e usaram seus privilégios de raça para discriminar e violentar mulheres negras. É um duelo, e ironicamente, é a Sra. Brabâncio, representante do corpo feminino branco europeu nesse momento, que menciona vingança. Considerando a história da relação e da

<p>SOUN 'Yet, we have much to share. Clever, violent Othello.'</p> <p>M. BRABANTIO 'Headstrong, passionate Desdemona.'</p> <p>SOUN 'Both died in and for love.'</p> <p>M. BRABANTIO 'Miserable. I prayed to Mother Mary for help when your son slaughtered my daughter.'</p> <p>SOUN 'A waste. I spoke to my gods for guidance when, in remorse, my son responded with suicide.'</p>	<p>SOUN 'Ainda assim, temos tanto a compartilhar. Rompantes do meu sagaz Otelo.'⁴³</p> <p>SRA. BRABÂNCIO 'Sim. Ímpetos da minha teimosa Desdêmona.'</p> <p>SOUN 'Ambos morreram amantes e por essa paixão.'⁴⁴</p> <p>SRA. BRABÂNCIO 'Uma tragédia.'⁴⁵ Orei a Mãe Maria por ajuda quando seu filho sacrificou minha filha.'</p> <p>SOUN 'Um desperdício. Pedi aconselhamentos às minhas divindades quando, por remorso, meu filho respondeu com o suicídio.'⁴⁶</p>
--	---

opressão, há a expectativa que a mulher negra africana fosse a que gritasse por vingança, mas acreditamos que isso demonstra mais uma vez como há um embate ético de duas maneiras de ver o mundo; uma através do punitivismo, a ideia de que “onde há dor, há desejo de retribuição de mais dor” (Carrascosa, p.8, 2023) e outra através do entendimento comunitário de que dores são compartilhadas, dividimos as dores.

⁴³ É muito comum usarmos os possessivos para indicar um vínculo afetivo no português brasileiro, por isso decidimos incluir na tradução para reforçar o sentimento maternal das personagens.

⁴⁴ A narradora de *Canção para ninar menino grande* diz “[...] muitas são as pessoas amantes. Isto é, as que amam ou as que perseguem esse sentimento, na esperança e no desejo de serem amadas.” (Evaristo, 2022). É esse conceito de “amantes” que trazemos em nossa escolha tradutória. Já a decisão de utilizar “paixão”, vem do desejo de recuperar um conceito da tragédia grega e que se mantém na peça de Shakespeare. O *pathos*, paixão, é o sofrimento e a experiência que se adquire nesse sofrimento. As paixões dos personagens de uma tragédia provocam sentimentos de piedade e de terror conduzindo à catarse. Em *Otelo, o mouro de Veneza*, é por serem suscetíveis a paixões, que a tragédia – a morte – acontece.

⁴⁵ Traduzimos *'miserable'* como 'uma tragédia', pois como mencionamos anteriormente, a Sra. Brabâncio e Soun representam duas maneiras diferentes de ver o mundo – a europeia e a africana. Para a Sra. Brabâncio, a paixão e as mortes de Otelo e Desdêmona é uma tragédia, assim como é no drama ocidental. Optamos por trazer a palavra “tragédia” em nossa tradução para pensar essa diferença. Wole Soyinka (1976) diz que as divergências reais entre o drama tradicional africano e o drama europeu são derivadas dessas diferentes maneiras de ver o mundo, de pensar o real. Para o drama africano, o gesto dramático ocorre ao relacionar as ações humanas com as forças da natureza, portanto, “o entendimento sobre tragédia transcende às causas de disjunção individual e as reconhece como reflexo de uma maior desarmonia na psique da comunidade (Soyinka, 1976, nossa tradução).” Na fala seguinte, entendemos que para Soun, as mortes de Desdêmona e Otelo é um desperdício, não uma tragédia.

⁴⁶ Preferimos utilizar “divindades” como uma maneira de não impor noções de gênero às divindades africanas. Para aprender mais sobre o assunto, leia *A invenção das mulheres* de Oyèrónkẹ Oyèwùmí, onde a autora discute como a religião iorubá, por exemplo, não articulava gênero como categoria.

<p>M. BRABANTIO 'Here are their graves. Let us kneel.'</p> <p>SOUN 'Not yet. I come from a land wildly different from yours. A desert land pierced by forests of palm. There we obey nature and look to it for the language of the gods. We keep close the traditions they have taught us. One is our way of cleansing, of diluting the poisons life forces us to swallow.'</p> <p>M. BRABANTIO 'And what is that way?'</p> <p>SOUN 'An altar. We build an altar to the spirits who are wanting to console us.'</p>	<p>SRA. BRABÂNCIO 'Aqui estão seus túmulos. Vamos nos ajoelhar.'</p> <p>SOUN 'Ainda não. Há um abismo entre nossas origens.⁴⁷ Eu venho de uma terra deserta entrecortadas por dendezeiros.⁴⁸ Lá obedecemos à natureza e buscamos nela a linguagem das divindades. Mantemos perto de nós as tradições que nos ensinaram. Temos nossa maneira de limpar, de diluir os venenos que a vida nos força a engolir.'</p> <p>SRA. BRABÂNCIO 'E qual seria esse método?''⁴⁹</p> <p>SOUN 'Um altar. Construimos um altar para os espíritos que esperam para nos consolar.'</p>
---	--

⁴⁷ Sabemos que cada escolha de palavras feita por Morrison é consciente. Ela poderia ter optado por “*widely*”, que em português se traduz como largamente, ou amplamente, mas decidiu usar “*wildly*” que pode ser traduzido como extremamente, mas também é um advérbio que deriva do adjetivo “*wild*” que significa feroz, selvagem e, assim, também pode ser traduzido como “ferozmente”. Decidimos traduzir de maneira diferente, porque acreditamos que, no português brasileiro, se mantivéssemos um advérbio derivado de selvagem ou feroz ainda estaria muito próximo do uso recorrente desses adjetivos para aproximar pessoas negras a noções de primitivização, incivilização, animalização etc.

⁴⁸ Optamos por traduzir “*forests of palms*” por “dendezeiros”, um tipo de palmeira originária da Costa Ocidental da África, considerado que nesse momento os símbolos recuperados na sua descrição são símbolos comuns às religiões africanas e afrodiáspóricas e o dendezeiro é uma árvore sagrada para essas tradições religiosas.

⁴⁹ Escolhemos traduzir como “método”, diferenciando do uso de “maneira” por Soun, porque acreditamos ser uma outra forma de marcar a diferença entre as duas mulheres na língua. Soun é descrita por Otelo como uma “*root woman*”, o que entendemos como uma mulher de tradições africanas, que lhe ensinou sobre plantas, que cultuava o mundo natural, e assim para ela o que é definido sobre conhecimento tem uma outra base. Sra. Brabâncio, no entanto, representa o que muitas vezes é considerado a “verdadeira” erudição, “a ordem eurocêntrica do conhecimento” (Kilomba, 2019) que define o que é ciência, determina o que deve ser estudado e considerado conhecimento.

<p>DONGORI</p> <p>"Beautiful" will be my plan. Strong, up to the task and filled with pain. Radiant, I push back the hurt. I harness myself to every good thing I can produce whatever my destiny.</p> <p>Dongori, violence. Dongori, Obliteration. Dongori, enslavement.</p>	<p>DONGORI⁵⁰</p> <p>"Bela" será minha tática.⁵¹ Forte, Capaz, disposta⁵² cheia de cicatrizes. Radiante, afasto a dor. me concentro em cada coisa boa que posso produzir qualquer que seja meu destino.</p> <p>Dongori, violência. Dongori, Obliteração. Dongori, escravização.</p>
---	---

⁵⁰ Na performance da peça, esse texto é uma canção cantada em bambara por Rokia Traoré (Sa'ran). Não sabemos quem a traduziu para o inglês.

Segundo Sellars (2011), *dongori* se refere a um tecido de espinhos e evoca um provérbio africano que diz "seu véu de noiva será sua mortalha". Para nós, a canção reescreve o provérbio, rompendo com aquilo que faz do casamento um fardo que deve ser carregado pelas mulheres até a morte. A voz da canção, rompe, desfaz as expectativas sobre a submissão das mulheres ao casamento.

⁵¹ A palavra *bela* entre aspas parece ironicamente recuperar esse adjetivo muitas vezes utilizados para reduzir mulheres à sua aparência – como se ser bela fosse a única coisa que esperam delas. Aqui, reivindicamos o adjetivo para referimo-nos às nossas táticas. Por isso, foi importante pensar em uma palavra também no feminino para traduzirmos "*plan*". O correspondente direto em português, plano, nos faria perder esse duplo sentido do adjetivo que caracteriza a voz que diz e aquilo que planeja.

⁵² No inglês, "*up to the task*" significa ter a habilidade, motivação e desejo para fazer algo difícil. Decidimos traduzir como "capaz, disposta" por achar que apenas uma das palavras não traria o sentido que gostaríamos.

<p>Dongori, I break the cord, I undo the knot.</p> <p>I free myself from this vine of thorns. At the heart of marriage I grant myself dignity as my first duty.</p> <p>Today I aspire to self-respect. Mama, do you understand me? Today, I aspire to self-esteem. Papa, will you forgive me?</p>	<p>Dongori, Eu quebro a corda, Eu desfaço o nó</p> <p>Me liberto dessa videira de espinhos. No coração do casamento me concedo dignidade como meu primeiro dever.</p> <p>Hoje desejo respeito próprio. Mama, Você me entende? Hoje desejo autoestima. Papai, Você me perdoa?⁵³</p>
---	---

⁵³ Considerando a descrição de Desdêmona sobre sua relação com os pais, e as expectativas que muitos pais têm sobre os casamentos de suas filhas, acreditamos que a voz da canção questiona se a mãe entende talvez por, como mulher e mãe, compartilhar dessa mesma experiência. Ao pai que representa muitas vezes o sistema patriarcal com o qual a voz pretende romper, ela perde perdão.

<p>8.</p> <p>EMILIA Well, well. If it isn't the martyr of Venice. Remember me? We died together. How do you do?</p> <p>DESDEMONA Emilia! I've wondered if I'd see you again.</p> <p>EMILIA Did you know I was the first to lay dying next to you?</p> <p>DESDEMONA All is known here, though not always understood.</p> <p>EMILIA What's left to understand? Both of us murdered, we failed. Noble as we tried to be, we failed.</p> <p>DESDEMONA Failed? As women? Emilia, you confound me. Didn't you acquiesce to all of Iago's demands, even the most vile, corrupt ones? Yet you admitted to me your willingness, eagerness even, to betray your own husband if it led to</p>	<p>8.</p> <p>EMÍLIA Olha só... Se não é a mártir de Veneza. Lembra-se de mim? Morremos juntas. Como vai?⁵⁴</p> <p>DESDÊMOMA Emília! Perguntava-me se a veria novamente.</p> <p>EMÍLIA Você sabia que eu fui a primeira a ser morta depois de você?</p> <p>DESDÊMOMA Tudo se sabe por aqui, apesar de nem tudo ser compreendido.⁵⁵</p> <p>EMÍLIA O que ainda há para se compreender? Nós duas fomos assassinadas, falhamos. Nobres que tentamos ser, falhamos.⁵⁶</p> <p>DESDÊMOMA Falhamos? Como mulheres? Emília, você me confunde. Não foi você que foi condescendente com as demandas de Iago, até mesmo com as mais maldosas e corruptas? Ainda assim, admitiu sua disposição, e até mesmo seu</p>
--	--

⁵⁴ O diálogo entre Emília e Desdemona já se inicia demonstrando um tom provocador e acusador. Desde esse primeiro cumprimento de Emília, podemos perceber que há certo escárnio vindo da dama de companhia. Normalmente, quando pensamos em uma mártir, pensamos em uma pessoa que sofreu torturas, ou mesmo morte, por não renunciar a algo que acreditava; ou alguém que sacrifica a sua própria vida por uma causa. Uma mártir é lembrada com orgulho e muitas vezes se torna uma heroína. No entanto, Emília parece usar da ironia para criticar Desdêmoma por se manter tão fiel ao seu amor e a um homem que no fim a assassinou.

⁵⁵ Embora Morrison tenha criado esse espaço-tempo pós vida onde trocas honestas podem ocorrer sem as limitações das convenções sociais do espaço-tempo em vida, o processo ainda demanda disposição à escuta para compreender as ações e escolhas dos outros.

⁵⁶ A escolha do adjetivo "*noble*", "nobre" em português, parece ter sido feita para explorar o campo semântico da palavra, que pode tanto se referir a pertencer a uma classe hereditária com alto status político ou social, como a ter excelentes qualidades pessoais ou elevados princípios e ideais morais. Desdêmoma era de uma família nobre e Emília tentava alcançar esse status com o seu marido. Mas também percebemos no resto do diálogo a crítica aos valores de Emília, que para Desdêmoma não era uma pessoa honesta, portanto, não nobre.

<p>higher status. Your deception, your dangerous, murderous silence led to my death. And it led to yours.</p> <p>EMILIA Life is what it is. Women try to survive, since we cannot flourish.</p> <p>DESDEMONA I wonder if collapse of virtue is not survival at all but cowardice.</p> <p>EMILIA I resent that coming from one who had no defense against lies or her husband's strangling fingers.</p> <p>DESDEMONA And you, Emilia? You and I were friends, but didn't the man you knelt to protect run a gleaming sword through your survival strategies?</p> <p>EMILIA And why did he? Because I befriended and supported you. I exposed his lies, you ingrate! That is your appreciation for my devotion to you? "My cloak, Emilia," "My night gown, Emilia." "Unpin me, Emilia." "Arrange my bed sheets, Emilia." That is not how you treat a friend; that's how you treat a servant. Someone beneath you, beneath your class which takes devotion for granted.</p>	<p>entusiasmo, em trair seu próprio marido se isso a levasse a um lugar mais alto. Sua falsidade, seu silêncio perigoso e assassino levou-me à morte. E lhe levou também.</p> <p>EMÍLIA A vida é o que é. Mulheres tentam sobreviver já que não podemos florescer.⁵⁷</p> <p>DESDÊMOMA Pergunto-me se o colapso da virtude não seja de modo algum sobrevivência, mas sim covardia.</p> <p>EMÍLIA Ofende-me que isso venha de alguém que defendeu as mentiras e os dedos estranguladores do marido.</p> <p>DESDÊMOMA E você, Emília? Você e eu éramos amigas, mas o homem que você se ajoelhou para proteger não atravessou uma espada reluzente nas suas estratégias de sobrevivência?</p> <p>EMÍLIA E por que o fez? Porque virei sua amiga e a apoiei. Eu expus os segredos dele, sua ingrata! Esse é o seu agradecimento pela minha devoção? "Minha capa, Emília," "Minha camisola, Emília." "Desabotoa-me, Emília." "Arruma meus lençóis de cama, Emília." Não é assim que se trata uma amiga; é assim que se trata uma serviçal. Alguém abaixo de você, abaixo dessa sua classe que acredita que terá a devoção dos outros para sempre.</p>
---	---

⁵⁷ Por meio da linguagem, fica evidente as diferenças entre as duas personagens. Emília traz em suas falas a praticidade de uma mulher que já vivenciou tantas injustiças de gênero e classe que não mais as questiona, apenas age para ultrapassar as barreiras que a vida a impõe. Desdêmoma, no entanto, é uma mulher que, embora critique o patriarcado e como seus pais queriam definir seu destino, viveu com as vantagens de fazer parte de uma classe social nobre.

<p>DESDEMONA It's true. I relied on your help and mistook it for benevolence. I was deceived.</p> <p>EMILIA You always thought me deceptive, simply because I would let myself be seduced in order to gain higher status. To own my life I had to forge a secret path.</p>	<p>DESDÊMOMA Sim. Confiei na sua ajuda e a confundi com benevolência. Eu fui enganada.</p> <p>EMÍLIA Você sempre me viu como falsa, simplesmente porque eu me deixaria ser seduzida se isso me levasse a um lugar mais alto. Para ter minha própria vida inventei um caminho secreto.</p>
<p>DESDEMONA Doesn't deception lead to ruin?</p> <p>EMILIA So does honesty, as your example shows. Like you I believed marriage was my salvation. It was not. Lust charged everything; satisfied itself everywhere; signaled by handkerchiefs; hid behind curtains. And all of that passion generated nothing. Not an infant among us. No progeny; no future. I was an orphan. I learned what I had to and polished those lessons daily. Otherwise the sorrow of motherlessness coupled with childlessness would have broken me.</p>	<p>DESDÊMOMA Não é a falsidade que nos leva à ruína?</p> <p>EMÍLIA A honestidade também, como você mesma viu. Como você, acreditei que o casamento seria minha salvação. Não foi. A luxúria tomou tudo; se satisfez por todos os lados; sinalizada por lenços; escondida por detrás de cortinas. E toda aquela paixão não gerou nada. Nem uma criança entre nós. Sem progênie; sem futuro. Eu era órfã. Aprendi o que precisava e aperfeiçoei essas lições diariamente. Caso contrário, a tristeza de não ter mãe, nem ser mãe teria me destruído.⁵⁸</p>
<p>DESDEMONA Emilia, I wish I had known you when we were children. You had no family. I had too much. You had no mother. I had no mother's love.</p>	<p>DESDÊMOMA Emília, gostaria que tivéssemos nos conhecido quando crianças. Você não tinha família. Eu tinha demais. Você não teve uma mãe. Eu não tive o amor de uma mãe.</p>
<p>EMILIA It's not the same. An orphan knows how quickly love can be withdrawn; knows</p>	<p>EMÍLIA Isso não é o mesmo. Uma órfã sabe como o amor pode ser tomado</p>

⁵⁸ No inglês, a autora utiliza "*motherlessness*" e "*childlessness*". O sufixo *-less* adiciona a uma palavra o sentido de 'sem' ou 'insuficiente' transformando-a em um adjetivo, assim "*motherless*" e "*childless*" é "sem mãe" e "sem filho". Mas, além disso, há a adição do sufixo *-ness* utilizado para trazer a ideia do estado ou qualidade de ser daquele adjetivo. Assim, "*motherlessness*" é o estado de não se ter uma mãe; "*childlessness*", o estado de não se ter filhos. No português, não temos os mesmos recursos para criar palavras que poderiam ser compreendidas da mesma maneira, por isso, optamos por usar "não ter mãe, nem ser mãe".

<p>that complete safety is a child's hopeless dream.</p> <p>DESDEMONA You are right to correct me. Instead of judging, I should have been understanding.</p> <p>EMILIA Thank you for saying so. I am glad you never knew how desperate life is for the truly orphaned, our fear of losing our place. The long hours of servility in the grand halls of mistresses, the rush to hide from lascivious men - including your husband - the vulnerability, the ever-present danger. I stared at the moon for guidance, at the sea for answers.</p> <p>They had none. Then, one day I saw a tiny lizard dozing in sunlight. Suddenly her scales seemed to move, to tremble. I watched as she shed her dull outer skin; struggled, then finally, crawled out of it, exposing that which had been underneath - her jeweled self. No one helped her; she did it by herself.</p> <p>What struck me, more than the brilliance of her new skin, was that she did not leave the outer one behind. She dragged it with her. As though the camouflage would still be needed to disguise her true dazzle. That little lizard changed my life.</p>	<p>rapidamente; sabe que segurança total é um sonho desesperado de criança.⁵⁹</p> <p>DESDÊMONA Está certa em me corrigir. Em vez de julgar, eu deveria ter sido compreensiva.</p> <p>EMÍLIA Obrigada por admitir. Fico feliz que nunca tenha conhecido quão desesperadora é a vida para os órfãos de verdade, nosso medo de perder nosso lugar. As longas horas de subserviência nos grandes salões das senhoras, a pressa em nos esconder de homens lascivos – incluindo seu marido – nossa vulnerabilidade, o perigo sempre-presente. Eu olhava a lua buscando direcionamento, olhava o mar buscando respostas. Não tinham nada. Então, vi um dia, uma minúscula lagarta⁶⁰ cochilando ao sol. De repente, suas escamas pareceram se mover, tremer. Observei enquanto ela deixava sua pele exterior opaca; lutava, e então, finalmente, rastejou para fora dela, expondo o que estava por baixo – seu eu coberto de joias. Ninguém a ajudou; ela fez isso sozinha. O que me impressionou, mais do que o brilho de sua nova pele, foi que ela não deixou sua pele exterior para trás. Levou-a com ela. Como se a camuflagem ainda pudesse ser necessária para disfarçar sua luminescência.⁶¹ Aquela pequena lagarta mudou a minha vida.</p>
---	--

⁵⁹ No texto de partida, encontramos o adjetivo “*hopeless*” que normalmente é traduzido como “sem esperança”. Decidimos utilizar “desesperado” por além de trazer o sentido principal, o de não ter esperança, também traz certo tom de aflição, atormento.

⁶⁰ Optamos por traduzir como “lagarta” porque gostaríamos de usar uma palavra no feminino. Lagarta é o nome dado para alguns insetos quando estão na sua fase inicial da metamorfose. São larvas que se transformarão em borboletas, mariposas ou outros insetos.

⁶¹ Em inglês, é utilizado o substantivo “*dazzle*” que significa um tipo de brilho tão forte que confunde a visão de alguém temporariamente. Traduzir simplesmente como “brilho” seria insuficiente. Decidimos traduzir como luminescência – que tecnicamente é a emissão de luz por uma substância quando

<p>9.</p> <p>DESDEMONA</p> <p>Barbary! Barbary. Come closer. How I have missed you. Remember the days we spent by the canal? We ate sweets and you saved the honey for me eating none yourself. We shared so much.</p> <p>BARBARY</p> <p>We shared nothing.</p> <p>DESDEMONA</p> <p>What do you mean?</p> <p>SA'RAN</p> <p>I mean you don't even know my name. Barbary? Barbary is what you call Africa. Barbary is the geography of the foreigner, the savage. Barbary? Barbary equals the sly, vicious enemy who must be put down at any price; held down at any cost for the conquerors' pleasure. Barbary is the name of those without</p>	<p>9.</p> <p>DESDÊMONA</p> <p>Barbary! Barbary.⁶² Chega mais perto. Como senti sua falta. Lembra-se dos dias que passamos no canal? Comemos doces e você guardava o mel para mim sem comer um pouquinho sequer. Compartilhamos tantas coisas.</p> <p>BARBARY</p> <p>Não compartilhamos nada.⁶³</p> <p>DESDÊMONA</p> <p>Como assim?</p> <p>SA'RAN</p> <p>Você nem mesmo sabe o meu nome. Barbary? Barbary é o que vocês chamam a África. Barbary é a geografia de quem vem do estrangeiro, da selvagem. Barbary é igual à inimiga astuta e cruel que deve ser derrotada a qualquer preço; mantida a qualquer custo para o prazer dos conquistadores. Barbary é o nome daquelas sem as</p>
--	--

submetida a algum tipo de estímulo como luz, reação química, radiação ionizante – como uma maneira de citar Conceição Evaristo e a Nossa Senhora das Luminescências, uma de suas personagens em *Histórias de leves enganos e parecenças* (2017). Dona das Luminescências é descrita como alguém que carrega, nos modos de ser, uma esperança para o desamparo de todos. Mesmo aquele que se sente abandonado, ao encontrar a Mãe das Luminescências e suas luzes, se sente acolhido no coração do mundo. Imaginamos que talvez tenha sido esse o sentimento de Emília ao encontrar essa lagarta.

⁶² Em *Otelo, o mouro de Veneza*, Barbary é mencionada no ato IV, cena III. A etimologia da palavras vem do latim '*barbaria*' que significa "país estrangeiro", e foi utilizada na Europa para se referir a terras estrangeiras, principalmente àquelas não-cristãs; historicamente "Barbary" (Berbéria, em português) era o nome utilizado desde o século XVI até ao século XIX para se referirem às regiões costeiras de Marrocos, Argélia, Tunísia e Líbia, ou seja, o atual Magrebe. Em traduções de *Otelo*, o nome da personagem costuma ser traduzido como Bárbara, no entanto, esse nome parece mais próximo de uma referência aos povos bárbaros (*barbarian* em inglês), termo utilizado na época do Império Romano com significado parecido, mas referenciando outros povos, e não esses da África Ocidental ao qual '*barbary*' se refere. É por ser usado para definir essas regiões que pesquisadores acreditam que Barbary era uma mulher negra.

⁶³ Optamos por não marcar o pronome do sujeito "nós", pois acreditamos que isso marca o afastamento de Sa'ran, para a personagem não há um "nós" entre ela e Desdêmona. Nesse momento, sua fala é fina lâmina da palavra rasurando as lembranças idealizadas da veneziana, que enxergava a recusa ao mel como a demonstração do amor que compartilhavam. É emblemático que a primeira fala da personagem já defina sua posição distanciada. Podemos interpretar essa fala como mais do que apenas a definição da relação entre elas, mas como também um rompimento na romantização entre as relações entre mulheres negras, trabalhadoras na economia do cuidado, e mulheres brancas, patroas que comumente escondem a exploração do grupo atrás do discurso do "quase da família".

whom you could neither live nor prosper.	quais vocês não poderiam viver nem prosperar. ⁶⁴
DESDEMONA So tell me. What is your name?	DESDÊMONA Então me diga. Qual é o seu nome?
SA'RAN Sa'ran.	SA'RAN Sa'ran. ⁶⁵
DESDEMONA Well, Sa'ran, whatever your name, you were my best friend.	DESDÊMONA Pois, Sa'ran, seja qual for o seu nome, você era minha melhor amiga. ⁶⁶
SA'RAN I was your slave.	SA'RAN Eu era sua escrava.
DESDEMONA What does that matter? I have known and loved you my all life.	DESDÊMONA O que importa? Eu a conheci e a amei toda a minha vida.
SA'RAN I am black-skinned. You are white-skinned.	SA'RAN Minha pele é negra. Sua pele é branca. ⁶⁷
DESDEMONA So?	DESDÊMONA E daí?
SA'RAN So you don't know me. Have never known me.	SA'RAN E daí que você não me conhece. Nunca me conheceu. ⁶⁸

⁶⁴ Na língua inglesa, não há marcação de gênero nos substantivos '*foreigner*', '*savage*', '*enemy*', nem nos adjetivos que os modificam. Em nossa tradução, preferimos marcar os substantivos e os adjetivos no feminino em vez de utilizar a suposta neutralidade da forma masculina das palavras por acreditamos que assim nos aproximamos da proposta revisionista negra feminista da tradução de Morrison.

⁶⁵ Sa'ran é um nome da África Ocidental, e tem suas origens na língua *diúla*, falada em Burkina Faso, Costa do Marfim e Mali.

⁶⁶ Assim como Sra. Brabâncio e Soun, Desdêmona e Sa'ran também representam dois jeitos diferentes de pensar o mundo. Para diversas culturas africanas, os nomes indicam sua origem, sua profissão, o contexto do seu nascimento, o desejo dos pais para o futuro dos filhos. Desdêmona, no entanto, trata com desdém, como se terem renomeado e apagado o verdadeiro nome de Sa'ran não tivesse relevância. Nesse momento, sua doce memória dos momentos com Sa'ran são mais importantes para ela.

⁶⁷ A escolha de Morrison em enfatizar a cor da pele, e não o conceito de raça, enfatiza a materialidade que as diferenciam no corpo.

⁶⁸ Sa'ran estabelece aqui uma verdade sobre as relações entre pessoas brancas e pessoas negras. Mesmo que relações afetivas, alianças, amizades interracialis existam, a experiência de uma pessoa negra, marcada pela histórias dos povos africanos e suas maneiras de ver o mundo, e, infelizmente pelo racismo, ainda é única e uma pessoa branca não pode compreendê-la em sua completude.

<p>DESDEMONA</p> <p>Because of your skin? It is you who lack knowing. Think. I wed a Moor. I fled my home to be with him. I defied my father, all my family to wed him. I joined him on the battlefield.</p> <p>SA'RAN</p> <p>And he slaughtered you. Now do you know our difference?</p> <p>DESDEMONA</p> <p>And your lover slaughtered you as surely as if he had strangled you. Remember the song you sang every day until you wasted away and embraced death without fight or protest?</p> <p>SA'RAN</p> <p>The poor soul sat sighing by a sycamore tree, Sing all a green willow; Her hand on her bosom, her head on her knee. Sing willow, willow, willow. The fresh streams ran by her, and murmur'd her moans; Sing willow, willow, willow; Her salt tears fell from her and soften'd the stones; Sing willow, willow, willow -</p>	<p>DESDÊMONA</p> <p>Por causa da sua pele? É você que me desconhece. Imagina. Casei-me com um mouro. Fugi de minha casa para estar com ele. Desafiei meu pai, toda a minha família para me casar com ele. Juntei-me a ele no campo de batalha.⁶⁹</p> <p>SA'RAN</p> <p>E ele a assassinou. Agora vê nossa diferença?⁷⁰</p> <p>DESDÊMONA</p> <p>E seu amor a assassinou tão certo como se tivesse te estrangulado. Lembra-se da música que cantava todos os dias até que se cansou e abraçou a morte sem brigar ou protestar?⁷¹</p> <p>SA'RAN</p> <p>Junto ao pé de sicômoro Alma triste se senta, se senta e suspira — Na beira da areia Cante o verde salgueiro. No seu peito suas mãos e no rosto o estio! Cante e salve o salgueiro Na areia da beira; As águas murmuraram As mais agras queixas, Oh, na areia da beira Me salve, oh salgueiro, E eram feixes as lágrimas Cortando os seixos, Salve e salve, ó salgueiro⁷²</p>
---	---

⁶⁹ O discurso de Desdêmona se assemelha ao de muitos que tentam mascarar o racismo usando suas relações com pessoas negras. É como se essas relações fossem um salvo-conduto para que não precisem assumir sua responsabilidade na reprodução de práticas racistas, e muito menos assumir uma postura antirracista. O mero convívio ou uma relação de afeto com uma pessoa negra não significa que há compreensão sobre o racismo.

⁷⁰ Tudo se sabe no espaço-tempo pós vida, portanto, Sa'ran sabe as circunstâncias do assassinato, do feminicídio, sofrido por Desdêmona. Ela não poupa a veneziana ao trazer o fato à tona.

⁷¹ Em *Otelo*, Desdêmona conta a Emília que o amado de Barbary (Sa'ran) enlouqueceu e a abandonou.

⁷² No texto de partida, Morrison traz um trecho da "*willow song*" [canção do salgueiro] da peça de Shakespeare. Nós preferimos trazer a canção na versão já traduzida e publicada da peça no Brasil, pois, como Morrison, queríamos utilizar uma versão canonizada da tradição literária que quase sempre nos exclui. Assim, a tradução apresentada aqui é de Lawrence Flores Pereira, publicada em 2017 pela Penguin-Companhia, um selo de clássicos do grupo Companhia das Letras.

<p>SA'RAN Stop. Don't.</p> <p>DESDEMONA Listen to me.</p> <p>SARAN No, you listen. I have no rank in your world. I do what I am told. I brought you what you wanted before you knew you wanted it. I kissed your every cut and bruise. I held you when fever made you tremble, and when your parents made you weep. You never had to wash your hands or feet or face. I did that for you.</p> <p>DESDEMONA You blame?</p> <p>SARAN I clarify!</p> <p>DESDEMONA Sa'ran. We are women. I had no more control over my life than you had. My prison was unlike yours but it was prison still.</p> <p>Was I ever cruel to you? Ever?</p> <p>SARAN No. You never hurt or abused me.</p> <p>DESDEMONA Who did?</p> <p>SARAN You know who did. But I have thought long and hard about my sorrow. No</p>	<p>SA'RAN Pare. Não.</p> <p>DESDÊMONA Escute-me.</p> <p>SA'RAN Não, escute você.⁷³ Não tenho lugar no seu mundo. Faço o que me mandam. Eu te levava o que você queria antes mesmo de você saber o que queria. Beije cada um dos seus cortes e machucados. Segurei-te quando a febre a fazia tremer, e quando seus pais a faziam chorar. Você nunca teve que lavar suas mãos ou pés ou rosto. Eu fiz isso por você.</p> <p>DESDÊMONA Você me culpa?</p> <p>SA'RAN Apenas esclareço!</p> <p>DESDÊMONA Sa'ran. Somos mulheres. Não tive controle sobre minha vida assim como você. Minha prisão foi diferente da sua, mesmo assim, ainda foi uma prisão.</p> <p>Eu fui cruel alguma vez? Fui?</p> <p>SA'RAN Não. Você nunca me machucou ou abusou de mim.</p> <p>DESDÊMONA Quem o fez?</p> <p>SA'RAN Você sabe quem. Mas já pensei intensamente e por muito tempo sobre</p>
---	---

⁷³ Para nós, esse é um dos pontos que localiza a peça no pensar interseccional do feminismo negro. Mulheres brancas construíram um movimento feminista excludente, colonialista que se faz de ouvido surdos às demandas de mulheres racializadas. Sa'ran reivindica mais do que o seu nome, a sua voz, ela reivindica que seja escutada.

<p>more "willow". Afterlife is time and with time there is change. My song is new:</p> <p>"Someone leans near And sees the salt my eyes have shed. I wait, longing to hear Words of reason, love or play To lash or lull me toward the hollow day.</p> <p>Silence kneads my fear Of crumbled star-ash sifting down Clouding the rooms here, here. I shore up my heart to run. To stay. But no sign or design marks the narrow way. Then on my skin a sudden breath caresses The salt my eyes have shed. And I hear a call - clear, so clear: 'You will never die again.' What bliss to know I will never die again."</p> <p>DESDEMONA We will never die again.</p>	<p>minha tristeza. Chega de choro. O pós vida é tempo e tempo é mudança.⁷⁴ Minha canção agora é outra:⁷⁵</p> <p>"Alguém se aproxima e vê o sal que meus olhos derramaram Eu espero, desejando ouvir palavras de razão, amor ou brincadeira Para me açoitado ou me embalar na hora derradeira.</p> <p>O silêncio alimenta o meu medo das sementes-caroços que já engoli e estão engasgadas aqui, aqui.⁷⁶ <i>Sou dona de um peito apertado. Não sei se corro ou se fico.</i>⁷⁷ Pois no caminho não há tino nem destino. E então, um sopro repentino acaricia O sal que meus olhos derramaram. E escuto um chamado – claro, tão claro: 'Você nunca mais morrerá.' Que felicidade saber Eu nunca mais morrerei."</p> <p>DESDÊMOMA Nós nunca mais morreremos.</p>
--	--

⁷⁴ As autoras rompem com a noção de morte que nos diz que devemos aproveitar enquanto estamos vivos, enquanto há tempo. Aqui tempo não é só vida, é também pós vida.

⁷⁵ Essa canção é a única da peça escrita por Toni Morrison. Trata-se de um poema já publicado anteriormente pela autora com algumas pequenas modificações – na versão anterior o poema usada a segunda pessoa.

⁷⁶ Em nossa tradução, perdemos um jogo de som usado por Morrison. A palavra "kneads" (sovar, amassar a massa do pão, em português) soa como "needs" (precisar, em português), assim o verso "Silence kneads my fear", quando lido em voz alta pode também soar como "silêncio precisa no meu medo". O verso apresenta como o silêncio e o medo beneficiam um ao outro, o silêncio precisa do medo, e o silêncio faz o medo crescer. Gostaríamos de encontrar uma palavra que trouxesse os dois sentidos, que também apresentasse o ciclo do medo e do silêncio, como ambos se retroalimentam, mas não encontramos. Decidimos privilegiar a noção de que o silêncio alimenta o medo por esse ser um ponto recorrente na nossa análise dos diálogos.

Além disso, entendemos que há algumas imagens recorrentes na poesia de mulheres negras brasileiras, entre elas a de "vozes mudas caladas/ engasgadas nas gargantas" como no poema "Vozes-mulheres" de Evaristo (2017). Queríamos trazer essa imagem em nossa tradução, e como a canção nos apresenta algumas noções contrastantes (razão x amor, açoitado x embalar, fugir x ficar), optamos por "semente-caroço" para representar também a ideia de que o caroço, resto da fruta, o fim, normalmente descartado, pode também ser semente, início de vida. Assim, acreditamos que recuperamos também a ideia do espiral, do retroalimentamento.

⁷⁷ Pensando na importância que a música tem no nosso pensar negro, queríamos citar em nossa tradução uma canção da música baiana. Esse verso é uma referência direta à canção "Na beira" de Luedji Luna. Uma canção que acreditamos falar também sobre uma outra noção de tempo, assim como Sa'ran, o eu da canção está na "linha do infinito", na beira do sim, da mudança.

3. “O MAR DE CONTENDAS ENTRE AS MULHERES SECARÁ”

O silêncio é um tema recorrente na produção artística de mulheres negras. O silêncio que nos foi imposto através da máscara que nos torturaram e que ainda hoje com outras práticas coloniais e racistas nos impendem de falar.⁷⁸ Sa’ran reivindica a sua fala e quer ser ouvida. Ela reconhece que o silêncio alimenta o medo. Mas esse silêncio não é só seu. O silêncio das mulheres brancas as torna cúmplices da violência constante aos corpos de mulheres oprimidas pelas diversas avenidas interseccionadas do racismo, capacitismo, gordofobia, LGBTQIA+fobia e tantas outras. Seria uma grande irresponsabilidade teórica afirmar que a peça *Desdemonia* é uma tradução negra feminista sem discutir o quê o termo ‘feminismo’ ainda simboliza a partir de concepções equivocadas. Entendemos que há mais de um feminismo, isso é, há diversas vertentes do pensamento. No entanto, aquele reconhecido como o *mainstream* se configura como um feminismo branco hegemônico, enxergando apenas gênero como o fator a ser examinado ao se discutir a origem da dominação sofrida pelas mulheres. Esse feminismo se recusa a reconhecer o papel da branquitude e do privilégio racial, assim como, de outras avenidas identitárias que afetam as experiências femininas. Homogeneiza então as reivindicações, preocupações e pautas enquanto excluem mulheres que não se encaixam em sua universalização. Toni Morrison, ao posicionar as personagens femininas frente a frente, expondo suas diferenças e pluralidades, também posiciona a peça e o que busca, de fato, ao reivindicar o direito à fala das personagens.

Somos capazes de encontrar poucos comentários ou textos de Morrison sobre o feminismo, mas em um deles intitulado “Mulheres, raça e memória” a autora discute o risco das oposições criadas entre três grupos que ela chama de “feministas, antifeministas e humanistas não alinhadas” e como as disputas entre essas mulheres só reforçam o patriarcado. A autora questiona como esses grupos acabam corroborando sabotagens e rivalidades femininas e afirma:

Enquanto essas escaramuças persistirem, o movimento se aproxima perigosamente de uma implosão, com as mulheres se odiando entre si, ou de uma confusão fracassada de becos sem saída e mini causas, satisfazendo a

⁷⁸ Fazemos uma referência aqui a discussão trazida por Grada Kilomba em *Memórias da Plantação* (2019), no capítulo “A máscara”. A Máscara de Flandres era usada durante o período de escravização dos corpos negros como uma maneira de impedir que as pessoas escravizadas consumissem alimentos, bebidas, ou até mesmo terra, mas também era uma maneira de implementar um senso de mudez, de silenciar as pessoas escravizadas.

mais vil das expectativas masculinas: a de que toda organização comandada por mulheres há sempre de terminar numa disputa de puxões de cabelo, tão divertida e irrelevante quanto lutadoras rolando na lama. (Morrison, 2020, p.95)

Esse texto da autora reforça suas falas sobre como seu objetivo com os encontros entre as mulheres na peça não era de reforçar o antagonismo entre elas. Ao conversarem, elas rompem o silêncio. Lorde (2019) diz que em nome do silêncio, as mulheres evocam a expressão de seu próprio medo. No texto “A transformação do silêncio em linguagem e em ação”, a autora discute como, depois de um problema de saúde que a fez ter consciência da sua mortalidade, ela entendeu como não há por que se silenciar por conta do medo. A morte material, essa que o ocidente pensa, não pode ser evitada. Principalmente por nós, mulheres negras, e quando percebemos isso, entendemos que mesmo que fiquemos eternamente caladas com medo da visibilidade, do julgamento, da dor, da morte, ainda seremos alvos. Talvez tenha sido essa compreensão que Sa’ran teve quando escutou que nunca morreria novamente. No espaço-tempo pós vida criado por Morrison, não há o que temer, nem mesmo a morte. E, assim, ela não precisa mais alimentar o seu medo com o silêncio. Nem ela, nem as outras mulheres da peça. Seus encontros e diálogos em *Desdemona* são um convite para “atenuar algumas das diferenças entre nós, pois não são elas que nos imobilizam, mas sim o silêncio”. (Lorde, 2019, p.55)

Acreditamos que a experiência de Morrison, uma mulher afro-estadunidense, e Traoré, uma mulher africana, as localizam em um outro pensar do movimento de mulheres; um pensar feminista negro. E se é negro, é interseccional. Mas o que é a interseccionalidade? Pensamos a interseccionalidade aqui como uma ferramenta analítica capaz de melhor capturar os resultados e as consequências das interações entre duas ou mais avenidas de opressão. Hoje, o termo é popularmente utilizado e algumas vezes esvaziado do seu significado e contexto de origem, esse uso sem reflexão pode tanto “banalizar a riqueza das ideias como reduzir o potencial político” (Collins, 2021). Assim, muitas pessoas o utilizam como uma soma de opressões, uma competição entre quem se encaixa em mais minorias, ou ainda como sinônimo de diversidade. A análise interseccional é utilizada por feministas negras para pensar a forma como o racismo, o capitalismo, o patriarcalismo, a cis-heteronormatividade e outros sistemas discriminatórios produzem desigualdades na vida de mulheres. Esses sistemas influenciam a posição que mulheres ocupam na sociedade. Em *Desdemona*, as personagens femininas ocupam posições diversas em relação a etnia, raça, classe,

crença religiosa, por isso, é importante pensar a interseccionalidade como um operador analítico fundamental para análise e tradução das cenas. Não apenas para entender as diferenças, mas também porque a interseccionalidade é um convite a ouvir e dialogar.

Escolhemos traduzir as cenas 5, 8, e 9 porque também queremos aceitar o convite a esse diálogo junto com outras leitoras e leitores brasileiros. Queremos adicionar outra camada nesse diálogo que já é complexo e profundo, pois entendemos que além das personagens, o diálogo também se constitui entre Morisson e Shakespeare, e entre Morrison, Traoré e Sellars. Queremos participar, mas não queremos fazer isso sozinhas. Por isso, convidamos outras intelectuais que pensaram o feminismo interseccional para participar de nossa análise.

Embora a interseccionalidade como conceito tenha sido cunhado por Kimberlé Crenshaw, em 1989, em sua tese de doutorado, a interseccionalidade se faz presente no pensar e na produção teórica de mulheres negras há muito tempo. Sojourner Truth (2019), em 1851, por exemplo, com seu conhecido discurso associado à origem do feminismo negro já articulava na sua famosa pergunta “e não sou eu uma mulher?” questões relacionadas a gênero, raça e faixa etária. O *Combahee River Collective*, em 1977, publica seu manifesto já trazendo para o centro as particularidades das demandas de mulheres que lidam com opressão racial, sexual, heterossexual, e de classe. Angela Davis publica, em 1981, publica o livro *Mulher, raça e classe* discutindo historicamente o lugar da mulher negra nos Estados Unidos. No Brasil, Lélia Gonzalez com seu conceito de amefricanidade, sobre o qual publicou pela primeira vez em 1988, articulou gênero, raça, nação, etnia e a luta contra o capitalismo. No texto “Por um feminismo afro-latino-americano”, a autora discute a falta da discussão sobre racismo no movimento feminista e denuncia os impactos dessa ausência

Lidar, por exemplo, com a divisão sexual do trabalho sem articulá-la com a correspondente ao nível racial é cair em uma espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizante e branco. Falar de opressão à mulher latino-americana é falar de uma generalidade que esconde, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito alto por não serem brancas. (Gonzalez, 2020)

Todos os nomes que citei são de grandes pensadoras do movimento de mulheres que utilizaram a análise interseccional (embora a leitura de algumas seja mais privilegiada em relação a outras por conta da hegemonia da produção teórica em língua inglesa); ainda há muitas outras anônimas que vivenciaram e discutiram sua mulheridade em

articulação com outras avenidas identitárias e assim lutaram a favor de pautas que também articulavam outras questões. Todas essas pensadoras consideravam a interseccionalidade como um fator fundamental para a articulação de projetos de justiça social — projetos que considerassem as diversas experiências de mulheres na busca pela equidade.

O convite ao diálogo e a escuta feito por Morrison em *Desdemona* é o que acreditamos ser o papel da discussão sobre a interseccionalidade no debate político. Analisar como as opressões se relacionam nos ajuda a pensar outras formas de existência — existências que não se encaixam na idealização universal do que é ser mulher. O foco não é uma disputa para descobrir quem sofre mais, mas sim a busca por maneiras de não reforçar a mesma estrutura de opressão, enquanto se privilegia o combate a uma das faces dessa estrutura ao mesmo tempo que alimenta muitas outras. O convite ao engajamento nesta tarefa se revela desde a concepção da peça, a partir do convite à Rokia Traoré, e reverbera no nosso fazer tradutório também.

Morrison diz em “Mulheres, Raça e Memória” (2020) que cada cultura tem sua própria conformação social e que, em seu país, a conformação é o racismo e a hierarquia de classe⁷⁹. A autora afirma que quando ambos foram decepcionados, a supremacia masculina colapsará, e “o mar de contendas entre as mulheres secará” (p.96). Nesse texto, Morrison discute os conflitos internos nos movimentos de mulheres e a dificuldade de encontrar uma “solidariedade” feminina. A autora afirma que “cumplicidade na subjugação de raça e classe explica grande parte da autossabotagem de que as mulheres são vítimas, pois é diretamente dessa subjugação que certos mitos autodestrutivos emergem” (p.96). Os diálogos entre as mulheres do texto dramático *Desdemona* parecem ter como objetivo fazer secar o mar mencionado pela autora. Como descrevemos anteriormente, os encontros se iniciam com as personagens reconhecendo suas diferenças, no entanto, Morrison parece nos fazer refletir sobre como não são essas diferenças que afastam as personagens femininas, mas sim os silêncios que elas produzem e a dificuldade de entendê-las e aceitá-las. Em *Desdemona*, parece desafiar e invocar um espaço onde “a compaixão inteligente por mulheres diferentes de nós pode emergir” (Morrison, 2020, p.97-98).

⁷⁹ É interessante pensarmos como podemos articular essa afirmação de Morrison com o que Lélia Gonzalez nos diz em “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (1987): “Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira.”. Esse é um bom exemplo que como as mulheres negras, afrodiasporicamente, anunciam há muito tempo como o racismo é um princípio organizador das configurações de dominação na sociedade.

Essa tarefa, claro, não é fácil. As diferenças de raça, classe, sexualidade e outras entre mulheres fizeram com que aquelas que melhor se encaixam no “ideal” do que é ser mulher reproduzissem práticas opressoras. No texto da peça, Desdêmona é a voz central nos diálogos com os outros personagens. A personagem reúne, em sua experiência, características que a posicionaria no ideal do que é ser mulher, no entanto, é justamente “ser mulher” que a faz vítima de feminicídio, um crime praticado contra mulheres, em decorrência do fato de ser mulher, por conta da misoginia, do menosprezo pela condição feminina e da discriminação. É a condição primeira de ser mulher que a coloca no lugar de fragilidade e de possível vítima de feminicídio. Entretanto, como uma mulher branca, da aristocracia veneziana, Desdêmona ainda se encontra num lugar de vantagem em relação a outras personagens. É importante, entretanto, mencionar que na performance da peça, Sa’ran não sai do palco e é a sua voz que escutamos entre todos os diálogos cantando as músicas escritas por Traoré, o que talvez nos fizesse chegar à conclusão de que Sa’ran seja a voz central da peça. No entanto, como nos concentramos aqui no texto publicado, nos parece interessante imaginar o lugar que Desdêmona ocupa nele.

As violências que mulheres negras e/ou mulheres pobres sofreram de mulheres brancas e/ou ricas deixaram marcas e cicatrizes que perduram e se renovam ainda hoje com o racismo e a opressão de classe ainda existente. Em *Desdemona*, a personagem com mais vantagens sociais assume um lugar de “ignorância”; Desdêmona sempre se posiciona nos diálogos demonstrando não saber o que a difere em sua condição de ser mulher da de Emília e de Sa’ran. Isso gera desconfortos nas personagens que a escutam, o que é um disparador para os diálogos que ocorrem. Ela é confrontada, sendo colocada também em uma posição desconfortável. Acreditamos que isso mostra como, para que avancemos nessa discussão sobre interseccionalidade e solidariedade feminina, o desconforto faz parte.

Como leitoras e tradutoras, somos convidadas a participar desse processo. Por vezes, as falas de Desdêmona, que inicialmente não reconhece seu lugar de privilégio, causa incômodo e reativa antigas memórias traumáticas como, por exemplo, a relação entre sinhás e mulheres escravizadas, patroas e empregadas domésticas. Nosso lugar como tradutoras do Atlântico Negro, isso é, “[...]aquela pessoa que traz consigo a possibilidade de enxergar, sentir, pensar a diferença intercultural dessas experiências exatamente ali onde superam as barreiras

linguísticas, em pontos de conectabilidade inscritos nos corpos e subjetividades de quem as traduz (Nós. 2017, p.27).” é o de acessar essas possíveis imagens traumáticas tão recorrentes na experiência de mulheres negras e traduzi-las de maneira que cause o mesmo efeito proposto por Morrison.

Pensando no processo de autoria coletiva de Morrison e Traoré, outro fator que deve ser considerado ao pensar as diferenças entre mulheres e como as diversas opressões lhes atingem é a nacionalidade, para além das muitas outras diferenças entre as duas autoras. Morrison, afro-estadunidense e Traoré, maliana, têm vivências diferentes como mulheres. Traoré nasceu e vive hoje no Mali, mas também passou boa parte da sua vida em países da Europa. Em uma entrevista em que contava sobre a composição da primeira canção da peça, também intitulada “Desdemona”, a artista diz que

Se você pensar cuidadosamente sobre o que está acontecendo tanto no que chamamos de países desenvolvidos e países não desenvolvidos, a situação das mulheres é a mesma: em relação à status, elas são inferiores aos homens. Mas, claro, há mais o que fazer em certos lugares do que em outros. (Traoré, p.342, tradução nossa⁸⁰)

A autora comenta na entrevista que está atenta ao que ocorre ao redor do mundo, e que embora países europeus pareçam ter avançado em relação a condição das mulheres, ainda há muito o que se fazer. Ela discute também como, embora as mulheres sejam aceitas como cantoras, leva-se muito tempo para que mulheres sejam respeitadas como compositoras ou diretoras artísticas — reforçando a importância de estar envolvida na produção de *Desdemona*.

Morrison também teve que lidar com desafios como uma escritora negra. No documentário *Toni Morrison: The pieces I am*, em uma das entrevistas que o compõe, conta que só após o lançamento de *Song of Solomon* e o sucesso de vendas dele que conseguiu se denominar escritora; usar o rótulo. Antes, dizia ser uma professora que escreve ou uma editora que escreve. Para a escritora, essa é uma atitude comum na vida das mulheres: é como se precisássemos de permissão para afirmarmos nosso trabalho. Acreditamos que suas próprias experiências não foram ignoradas ao trabalharem juntas na escrita da peça. Assim como nossas experiências como

⁸⁰ If you think carefully about what is happening in both what we call developed countries and underdeveloped countries, the situation of women is the same: in terms of status, they are inferior to men. But, of course, there is more to do in certain places than others.

tradutoras negras do Atlântico Negro também se mostram relevantes em nosso trabalho de análise e tradução.

A partir da nossa discussão sobre os encontros das personagens mulheres da peça, e os diferentes pontos de vistas sobre suas relações e os acontecimentos em *Otelo, o mouro de Veneza*, queremos examinar como *Desdemona* convida as leitoras e leitores a pensarem o impacto do colonialismo, da escravização dos corpos negros, do racismo, da opressão de classe e do sexismo na vida das personagens da tragédia shakespeariana e na vida das mulheres ainda hoje.

3.1. “HÁ UM ABISMO ENTRE NOSSAS ORIGENS.” — SOUN E SRA. BRABÂNCIO

Como já discutimos anteriormente, em *Desdemona*, temos acesso a histórias da infância de Desdêmona e de Otelo que nos mostram suas relações com suas mães. No entanto, Morrison vai além da descrição dessas personagens pelos filhos e promove um encontro entre elas. As mães deixam de ser objetos descritos pelas proles, fato que muitas vezes as colocam em um lugar comum das noções patriarcais que descrevem mulheres apenas como mães, sem desejos e opiniões próprias.

Na descrição de Desdêmona, a Sra. Brabâncio nos é apresentada como alguém emocionalmente distante de sua filha. Não há a relação de intimidade e cumplicidade muitas vezes idealizada na relação entre mãe e filha. Sra. Brabâncio parece enxergar que sua função como mãe é criar Desdêmona da melhor maneira possível para que se case e, assim como ela, seja uma esposa exemplar. É como se a idealização da “mamãe” ideal que coloca seus filhos a frente de tudo confrontasse a idealização da esposa que deve servir ao marido — ambos imaginários muito comuns quando se pensa maternidade a partir de um paradigma patriarcal. Segundo os relatos de Desdêmona, seu pai está ansioso para transferir a responsabilidade sobre sua filha para seu marido, e é papel da mãe ajudar nessa missão. Desdêmona parece desejar da sua mãe, na verdade, amor, cuidado, cumplicidade e entendimento em relação aos seus desejos internos por liberdade em um mundo que seu destino não esteja ligado as expectativas de seu pai.

Otelo nos apresenta sua mãe, Soun, uma mulher de tradições africanas, que o adotou e o ensinou um pouco de sua ciência das plantas, das raízes e das flores.

“Quando eu era uma criança órfã, uma mulher de tradições africanas me adotou como filho e me protegeu de traficante de escravos.

Eu a seguia pelas florestas para cima e para baixo enquanto ela procurava por plantas medicinais, raízes e flores.

Ela me ensinou um pouco da sua ciência.

Como respirar quando não há ar.

[...]

Ela adorava natureza e me poder encorajou a aprender algumas canções para aumentar o seu poder.”⁸¹

A descrição de Sun metaforicamente a conecta com a imagem de árvores, plantas e flores, sendo assim uma representante do poder da natureza. Otelio não fala muito sobre ela, mas nas poucas linhas em que se dedica a isso, é visível a sua importância para o mouro. A ligação com a natureza é uma característica recorrente nos personagens da literatura morrisoniana que ocupam o lugar do ancestral. Morrison discute no texto *“Rootedness: the ancestor as foundation”*, o que para ela é seu maior desafio como escritora de literatura negra

Não considero literatura negra simplesmente como livros escritos por pessoas negras, ou simplesmente como literatura escrita sobre pessoas negras, ou simplesmente como literatura que usa um certo modo de linguagem no qual você simplesmente descarta os *g*'s. Há algo muito especial e muito identificável na literatura negra e me esforço para encontrar aquele indescritível, mas identificável, estilo nos livros. Minha alegria é quando acho que o alcancei; minha tristeza é quando acho que não conseguirei chegar lá. (Morrison, 2021, p.20, tradução nossa⁸²)

Entre as características que a autora menciona como distintivas da escrita de afro-estadunidenses está a presença de um ancestral. Para Morrison, os ancestrais “são pessoas atemporais cujas relações com os personagens são benevolentes, instrutivas e protetoras, e fornecem um certo tipo de sabedoria” (2021, p.21, tradução nossa⁸³). Soun parece ter ocupado esse lugar na vida de Otelio, mas, além disso, acreditamos que a sua presença na peça também recupera esse símbolo da ancestralidade que talvez não esteja tão evidente no texto publicado. Enquanto na performance da peça

⁸¹ As an orphan child a root woman adopted me as her son and sheltered me from slavers. I trailed her in forests and over sere as she searched for medicinal plants, roots, and flowers. She taught me some of her science. How to breathe when there is no air. [...] She worshipped the natural world and encouraged me to rehearse certain songs to divine its power.

⁸² I don't regard Black literature as simply books written by Black people, or simply as literature written about Black people, or simply as literature that uses a certain mode of language in which you just sort of drop *g*'s. There is something very special and very identifiable about it and it is my struggle to find that elusive but identifiable style in the books. My joy is when I think that I have approached it; my misery is when I think I can't get there.

⁸³ are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom.

tudo isso fica visível a partir da música escrita e interpretada por Rokia Traoré e do cenário que rememora rituais africanos. No texto escrito, acreditamos ser esse diálogo entre as mães que posiciona o saber e cosmologia negra que rodeia o tempo-espaço pós vida criado por Morrison e Traoré.

Não é por qualquer razão que elas se encontram no túmulo dos seus filhos. Ao colocar as figuras maternas, personagens que no imaginário idealizado são aquelas que dão a vida e que tem como responsabilidade manter sua prole no “caminho certo”, em um espaço que nos lembra um rito fúnebre, Morrison cria uma imagem de oposição que contribui para a dramatização da cena. O choro e lamento de uma mãe pela morte dos seus filhos é um tipo de dor e sofrimento que costuma sensibilizar com muita facilidade uma grande variedade de leitores e expectadores. A ideia que temos do ciclo natural da vida é a de que são os filhos que veem seus pais partirem do mundo material após a velhice, e não os pais se despedindo dos filhos. Essa escolha também nos faz refletir sobre como as mães, não tanto os pais, são constantemente responsabilizadas pelas atitudes dos filhos. É comum ouvir de pessoas comentários como “Como a mãe deixou essa situação acontecer?” “Isso aconteceu porque o filho não foi bem-criado”. No entanto, não há a culpabilização das mães pelas ações de seus filhos em nenhum momento no encontro entre as mães de Otel e Desdemona. Além disso, ao expor como essas mães lidam e conversam sobre a morte dos seus filhos nos é revelado como a Sra. Brabância e Soun representam duas maneiras diferentes de lidar com o tempo, a morte e a espiritualidade.

É descrito na rubrica que a Sra. Brabância usa um vestido luxuoso e Soun usa um tecido simples. As duas têm cabelos grisalhos. O cabelo grisalho em muitas culturas negras e indígenas é um símbolo da sabedoria, pois indica a velhice e a experiência, e nessas comunidades os mais velhos são valorizados como os guardiões da memória e do saber. As diferenças que as afastam nos são apresentadas na mesma forma que suas semelhanças. As duas mulheres não se conhecem, e antes de se reconhecerem como as mães do casal que, segundo elas, morreram “amantes e por essa paixão” (Morrison, 2012, p.27), elas se conhecem como duas mães que perderam seus filhos e se sentem confortáveis na “escuridão” (p.26). A maternidade como luto é o que as aproximam.

Como mencionamos rapidamente na seção anterior, quando Sra. Brabância pergunta “Quem é você?”, Soun responde no presente do indicativo “Meu nome é Soun”, mas a mãe de Desdemona usa o pretérito imperfeito do indicativo “Eu era a

Senhora Brabâncio em vida”. Essa pequena diferença já as posiciona em lugares diferentes de pensar o tempo. A Sra. Brabâncio mais próxima da noção ocidental sobre o tempo e Soun mais próximas das noções africanas sobre o tempo.

O encontro entre Sra. Brabâncio e Soun parece ser a culminância de um encontro entre duas maneiras de ver o mundo. Podemos interpretar as duas personagens como a materialização de duas coletividades, representando um embate histórico entre a experiência feminina branca e a experiência feminina negra. Quando percebem que são as mães de Desdemona, assassinada por Otelo, e de Otelo que se suicidou após matar Desdemona, Soun pergunta a Sra. Brabâncio: “Então somos inimigas?” (p.26). Essa frase é como um golpe. Marca a tensão do encontro. A inimizade existiria não apenas pelo contexto da morte dos seus filhos, mas também pelos séculos de opressão que mulheres negras sofreram enquanto as “sinhas” eram as algozes ou cúmplices.

Sra. Brabâncio traz a palavra “vingança” à conversa, uma palavra que recupera muitos outros termos como “punição”, “castigo”, “pena”, um vocabulário comum no pensamento punitivista. As duas admitem que o sentimento de vingança existe. Ele existe e é tão pungente quanto lava quente. A vingança sobressai a dor. No entanto, Soun relembra que elas ainda têm muito o que compartilharem. O verbo “compartilhar”, assim como “dividir”, “repartir”, “compartir”, “distribuir”, traz a noção de coletividade, recupera conceitos africanos como o de *ubuntu*, ou ainda afrodiaspóricos como o de *ujima*, um dos princípios do Kwanzaa. São duas noções diferentes, mas é novamente a maternidade que as aproximam. As duas parecem reconhecer os defeitos e as qualidades de seus filhos, assim como os seus erros trágicos. Em contraste com a descrição de uma mãe distante feita por Desdemona, Sra. Brabâncio demonstra conhecer bem sua filha. Nós optamos por trazer o pronome possessivo em nossa tradução para tentar potencializar esse tom de luto da perda do que é seu: “minha teimosa Desdemona”, “meu sagaz Otelo”.

SOUN	<i>‘Ainda assim, temos tanto a compartilhar. Rompantes do meu sagaz Otelo.</i>
SRA. BRABÂNCIO	<i>‘Sim. Ímpetos da minha teimosa Desdemona.’</i>
SOUN	<i>‘Ambos morreram amantes e por essa paixão.’ SRA. BRABÂNCIO ‘Trágico. Orei a Mãe Maria por ajuda quando seu filho sacrificou minha filha.’</i>

SOUN

‘Um desperdício. Pedi aconselhamentos às minhas divindades quando, por remorso, meu filho respondeu com o suicídio.’

As duas mães lidam com a dor das suas mortes de maneiras diferentes. Enquanto Sra. Brabâncio ora por ajuda à Mãe Maria, Soun pede aconselhamento a suas divindades (p. 27). A diferença entre “orar por ajuda” e “pedir aconselhamento” marcam como as personagens se relacionam com a religiosidade e suas crenças. Sra. Brabâncio considera o amor de Otelo e Desdêmona um erro trágico e ora à uma figura cristã pedindo por ajuda quando Otelo assassinou Desdemona. Soun é assertiva ao dizer “Desperdício.”. Podemos imaginar que a personagem se refere ao contexto da morte do casal, ou até mesmo da ação de Sra. Brabâncio. Qual tipo de ajuda poderia ser dada depois que a violência praticada por Otelo já tinha sido feita? Soun prefere pedir por aconselhamento, o que demonstra o desejo de avançar, de agir após o suicídio do seu filho.

Sra. Brabâncio convida Soun a ajoelhar-se em frente aos túmulos dos seus filhos. Mas Soun se recusa afirmando ser de uma terra diferente da dela

SRA. BRABÂNCIO *‘Aqui estão seus túmulos. Vamos nos ajoelhar.’*

SOUN *‘Ainda não. Há um abismo entre nossas origens. Eu venho de uma terra deserta entrecortadas por dendezeiros. Lá obedecemos à natureza e buscamos nela a linguagem das divindades. Mantemos perto de nós as tradições que nos ensinaram. Temos nossa maneira de limpar, de diluir os venenos que a vida nos força a engolir.’*

SRA. BRABÂNCIO *‘E qual seria esse método?’*

SOUN *‘Um altar. Construimos um altar para os espíritos que esperam para nos consolar.’*

Soun descreve uma prática do sagrado que se constitui negra e africana. Os símbolos recuperados na sua descrição são símbolos comuns às religiões africanas e afrodiaspóricas, como por exemplo, a menção às palmeiras — o dendezeiro, um tipo de palmeira originária da Costa Ocidental da África, mas que hoje pode ser encontrada na Bahia, é uma árvore sagrada para as religiões de matriz africana —, aos diversos deuses e a próxima relação com a natureza. Ao inserir esse diálogo na peça, Morrison marca esse outro jeito com o qual pessoas negras veem o mundo e conhece as

coisas, isso é, marca a cosmologia negra (Morrison, 2021, p. 20), trazendo para o texto escrito da peça uma característica que se mostra também visível na encenação e na relação do espaço-tempo pós vida. Dessa forma, *Desdemona* parece cumprir o que Luciana Reis define ser o propósito de um teatro negro, isso é, um teatro “que se quer construtor de identidades ancestrais coletivas e subjetividades modernas possíveis para o corpo negro, a partir de um exercício de memória estratégico, que envolve reconstrução de tempo, espaço e linguagem (Reis, 2016, p. 35)”.

O interesse da Sra. Brabância em saber mais sobre a maneira como Soun limpa e dilui os venenos que a vida nos força a engolir talvez não fosse possível fora desse tempo-espaço criado em *Desdemona*. O racismo religioso fez com que no passado pessoas negras africanas tivessem que esconder suas crenças e ainda hoje pessoas que mantêm a tradição das religiões africanas e de matriz africana continuam sendo vítimas de diversas violências.

Desde esse primeiro momento entre as mulheres de *Desdemona* conseguimos perceber como são os diálogos da peça que criam e recriam os personagens e definem o tom desses encontros. As duas personagens não existiam na peça de Shakespeare, mas em *Desdemona*, elas têm vozes, crenças e diferenças. O tom de toda a conversa é de luto. Elas compartilham essa dor, mas suas individualidades e maneiras de existir e se relacionar com o todo são divergentes. Para nós, as personagens são assertivas, escutam uma à outra com curiosidade e, a partir da dor compartilhada, se reconhecem, mas não há resolução de conflito ou reconciliação.

3.2 “TUDO SE SABE POR AQUI, APESAR DE NEM TUDO SER COMPREENDIDO.” — DESDÊMOMA E EMÍLIA

O discurso feminista branco hegemônico ainda opera numa noção de identidade fixa centrada no gênero que não admite as diferenças que podem existir nas experiências femininas mesmo entre aquelas mulheres que fazem parte do mesmo grupo racial e ciclo cultural. Emília e Desdêmoma são duas mulheres brancas venezianas casadas com homens que fazem parte do exército veneziano. No entanto, as posições que Otelo e Iago ocupam são muito diferentes, assim como as origens de Desdêmoma e Emília também são.

Em *Otelo, o mouro de Veneza*, Emília é uma personagem que assiste a tudo de maneira muito próxima. Ela inicialmente parece não saber dos planos do seu esposo, mas não o questiona nem quando começa a desconfiar dos seus objetivos, e como companhia de Desdêmona sempre está com a protagonista nos momentos mais importantes da tragédia shakespeariana. Emília se revela mais tarde como uma mulher que reconhece as injustiças sofridas pelas mulheres, e após a morte de Desdêmona confronta tanto Otelo, como seu esposo, levando-a um destino similar ao da protagonista.

As duas foram assassinadas pelos seus esposos, mas pouco sabemos da história de Emília, e como ela de fato se via em meio aos acontecimentos de *Otelo*. Morrison, mais uma vez, tira das sombras uma das personagens femininas de Shakespeare, e em *Desdemona*, traz à luz seus pensamentos. A Emília de Morrison é irônica e audaz, não há cautela ou preocupação em como deve falar com Desdêmona, que em vida estava em um status social acima do seu.

<i>EMÍLIA</i>	<i>Olha só... Se não é a mártir de Veneza. Lembra-se de mim? Morremos juntas. Como vai você?</i>
<i>DESDÊMOMA</i>	<i>Emília! Perguntava-me se a veria novamente.</i>
<i>EMÍLIA</i>	<i>Você sabia que eu fui a primeira a ser morta depois de você?</i>

Nos parece que ao chamar Desdêmona ironicamente de “mártir”, Emília está questionando e reivindicando o seu lugar de vítima também, afinal, assim como Desdêmona, ela foi assassinada. Isso fica ainda mais evidente quando ela questiona se a personagem sabia da sua morte. A resposta de Desdêmona confirma mais uma vez a construção do tempo-espaço da peça como um lugar onde as diferenças devem ser reconhecidas e onde a compreensão deve ser alcançada: “Tudo se sabe por aqui, apesar de nem tudo ser compreendido”. Além disso, com essa fala, Desdêmona também está questionando as escolhas de Emília. São justamente esses diálogos que podem trazer compreensão. A reescritura das personagens, Desdêmona e Emília, por Morrison não apaga suas contradições e as armas que elas podem usar para violentar outras mulheres. Acreditamos que Morrison quer mostrar tudo isso, tornar essas mulheres mais visíveis com todas suas complexidades e assim poderem aprender juntas.

A conversa entre as duas é cercada de recriminações. Desdêmona questiona as atitudes de Emília em cumplicidade com os planos de Iago, e suas próprias

afirmações em vida sobre como seria capaz de trair seu marido se isso a ajudasse a alcançar um lugar mais alto socialmente. Desdêmona parece não reconhecer Emília como uma vítima. Para ela, foi a falsidade e o silêncio perigoso da dama de companhia que assassinou as duas. É perceptível no discurso de Desdêmona a crítica moral às atitudes de Emília. Como o discurso de muitas mulheres, que não refletem como o sistema patriarcal condena mulheres a certos padrões do que é moralidade ou nobreza, para a protagonista, Emília apenas colheu o que plantou, diferentemente dela que foi uma vítima das ações da outra moça. Embora Desdêmona se posicione na cena um da peça como alguém que moldou sua vida pelas suas próprias escolhas, no encontro com Emília, recorre a essa narrativa para responsabilizá-la.

Emília, no entanto, responde às acusações de maneira pragmática: “Mulheres tentam sobreviver já que não podemos florescer”. Morrison utiliza uma figura de linguagem muito comum na literatura – mulheres como flores. Não é difícil lembrar de poemas, canções, romances que usam metáforas para comparar mulheres à frágeis, belas flores. Entretanto, como uma crítica, Morrison anuncia que a nós, mulheres, não é permitido florescer, crescer, avançar.

Desdêmona acusa Emília de traição questionando as ações da “amiga”

DESDÊMOMA E você, Emília? Você e eu éramos amigas, mas o homem que você se ajoelhou para proteger não atravessou uma espada reluzente nas suas estratégias de sobrevivência?

A resposta de Emília expõe as fraquezas dessa suposta amizade

EMÍLIA E por que o fez? Porque virei sua amiga e a apoiei. Eu expus os segredos dele, sua ingrata! Esse é o seu agradecimento pela minha devoção? “Minha capa, Emília,” “Minha camisola, Emília.” “Desabotoa-me, Emília.” “Arruma meus lençóis de cama, Emília.” Não é assim que se trata uma amiga; é assim que se trata uma serviçal. Alguém abaixo de você, abaixo dessa sua classe que acredita que terá a devoção dos outros para sempre.

Emília questiona, com suas palavras, a ideia de que ela e Desdêmona tinham uma relação de igualdade e amizade, revelando as diferenças entre elas e na sua dinâmica de relacionamento. Mulheres que ocupam posições privilegiadas frequentemente esperam devoção e solidariedade cega de outras mulheres, sem considerar como

reproduzem a opressão em suas relações com as mesmas. Assim como ocorreu a banalização no discurso sobre a interseccionalidade, a ideia de "sororidade" é perdida na superficialidade de apoio constante sem crítica a outra mulher simplesmente por ser mulher.

Não podemos negar que crescemos em uma sociedade patriarcal que nos ensinou a nos ver como inferiores aos homens e a enxergar outras mulheres como competição, ao mesmo tempo em que a ligação entre homens sempre foi algo aceito e estimulado. Movimentos feministas tornaram possíveis espaços nos quais as mulheres pudessem se conectar e lutar juntas por suas demandas. Essa noção sobre a sororidade, isto é, o compromisso de lutarmos juntas contra a injustiça patriarcal, só é efetiva de verdade se mulheres deixarem de usar os poderes de classe e de raça para dominar outras mulheres (hooks, 2018, p.). O encontro entre Desdêmona e Emília é significativo porque destaca as experiências contrastantes das mulheres na peça e na sociedade. O diálogo delas enfatiza a dinâmica de poder entre as duas mulheres e de que maneira essa dinâmica afeta sua relação e vivências.

Emília tem uma visão bem clara sobre como classe social pode influenciar a sua vida, por isso diz que se deixaria ser seduzida para conseguir ascender socialmente. Ela acredita que para possuir sua própria vida tem que criar seu próprio caminho. Na sociedade patriarcal, no entanto, esse único caminho possível é muitas vezes o casamento. Tanto Desdêmona quanto Emília viam o casamento como salvação — Desdêmona viu em Otelo a possibilidade de casar-se com um homem que a permitiria viver a liberdade e aventuras que escutou nas histórias que ele contou; Emília sabia que mulheres casadas eram mais respeitadas e, crescendo como uma criança órfã, desejava ter sua própria família. A ideia de casamento compulsório persiste ainda hoje em sociedades contemporâneas. Como norma social ou cultural, se é esperado que as pessoas se casem em uma certa idade ou circunstância. Para mulheres a cobrança pelo casamento é ainda mais constante. Afinal, em sociedades patriarcais, esperam-se que as mulheres se casem para que assim possuam o que chamam de segurança familiar, sem considerar que muitos casamentos forçados — seja literalmente ou pela força "invisível" do patriarcado — podem levar a abuso emocional, psicológico e até físico. Em *Desdemona*, esse tema também é tratado em uma das canções que traduzimos, *Dongori*,

*Dongori,
violência.
Dongori,
Obliteração.
Dongori,
escravização.*

*Dongori,
Eu rompo o fio
Eu desfaço o nó*

*Me liberto
dessa videira de espinhos.
No coração do casamento
me concedo
dignidade
como primeiro
dever.*

O título, *dongori*, significa “tecido de espinhos” e faz referência a um provérbio africano sobre como o véu de uma noiva será também sua mortalha. A voz canta contra o casamento como uma instituição que aprisiona as mulheres por toda a vida. Não quer mais ser escravizada, violentada, diminuída. A mulher deseja dignidade, respeito próprio e autoestima.

No diálogo entre Emília e Desdêmona, o tema sobre maternidade aparece mais uma vez. Para a dama de companhia, o fato de não ter tido filhos é um fracasso. Sem filhos, sem futuro. É importante relembrarmos que embora Desdemona se passe nesse espaço-tempo pós vida, os acontecimentos de *Otelo, o mouro de Veneza* ocorrem entre os anos 1570-1573. Essas inquietações das personagens femininas, no entanto, são ainda muito atuais. Essa visão está ligada às expectativas tradicionais sobre gênero que enxergam a maternidade como o principal papel e dever das mulheres. Assim, há uma romantização da maternidade, socialmente imposta, relacionando-a a realização pessoal e felicidade.

Quando Desdêmona escuta de Emília sobre sua tristeza em não ter mãe nem ser mãe, a personagem mais uma vez se coloca no centro da discussão trazendo a sua própria experiência como uma criança que segundo ela “não teve o amor de uma mãe”. Emília rapidamente a confronta

EMÍLIA Não é o mesmo. Uma órfã sabe como o amor pode ser tomado rapidamente; sabe que a segurança total é um sonho desesperado de criança.

DESDÊMOMA Está certa em me corrigir. Em vez de julgar, eu deveria ter sido compreensiva.

Desdêmona admite com facilidade que deveria ser mais compreensiva com as questões pontuadas por Emília. A conversa entre as duas é o primeiro passo do exercício proposto por Morrison de colocar as personagens femininas frente a frente de forma que pudessem desfazer todos os desentendimentos e aprender mais sobre as outras. Desdêmona parece se autoavaliar em um processo de repensar suas próprias ações.

A última palavra, no entanto, é de Emília. Ela finaliza o diálogo com Desdêmona agradecendo suas desculpas e descrevendo uma situação que mudou sua vida. Emília assistiu uma lagarta enquanto essa rasteja para fora de sua pele exterior opaca e expõe o seu eu coberto de joias. Emília enfatiza que a lagarta fez tudo isso sozinha, e que o que mais a impressionou foi que não deixou a velha pele para trás, ela levou com ela. A descrição de Emília é uma metáfora para a sua própria vida solitária onde encontrou seus próprios meios para criar seu próprio caminho, como também um convite para a mudança.

O diálogo escrito por Morrison é desconcertante por sua franqueza. A escritora não apressa seus personagens para facilitar a amizade; Desdêmona e Emília parecem alcançar uma compreensão mútua somente depois de expor suas queixas e tristezas. Ao mesmo tempo em que esses encontros dão voz às mulheres individualmente, fortalecem também os laços femininos ao desfazer os silêncios, em contraponto à representação das relações entre homens em *Otelo*, em que as lealdades masculinas superam a ligação entre as mulheres. Morrison apresenta a solidariedade e amizade feminina como possibilidade apenas após expor as diferenças entre essas mulheres, demonstrando que conseguimos alcançar a autorrealização e o sucesso sem dominar umas às outras.

3.3 “MINHA PELE É NEGRA. SUA PELE É BRANCA.” — SA’RAN E DESDÊMOMA

Uma das mais importantes cenas da peça é o encontro entre Sa’ran e Desdêmona. Afinal, *Desdemona* foi motivada pelo ato IV, cena III, de *Otelo*. Cena em que Desdêmona conta a Emília sobre uma música cantada pela aia de sua mãe em seu leito de morte para expressar a dor do seu amor perdido. Foi a possibilidade da existência dessa personagem negra, ocultada na história de Shakespeare, que motivou Morrison a começar esse projeto. E, embora no texto escrito a personagem só apareça na cena nove, na performance, a presença de Rokia Traoré a interpretando deixa evidente que toda a peça gira em torno do encontro de Desdêmona e Sa’ran.

No texto escrito e publicado, a importância de Sa’ran nos é apresentada na cena dois. Desdêmona tem um longo monólogo sobre sua infância e relação com seus pais, e descreve a importância que a aia teve em sua vida. Para a personagem, “Barbary” (Sa’ran) parecia lhe dar tudo o que queria de sua mãe — a compreensão, a liberdade para imaginar, a introdução a outros mundos e histórias. Na descrição da personagem a partir do olhar de Desdêmona, seus movimentos são comparados àqueles dos cisnes e das folhas de salgueiros; sua voz ao som de flautas e apitos. “Barbary” era a pessoa mais viva e mais amável que Desdêmona conhecia. Para a veneziana, a aia cuidava dela como se fosse sua mãe. Tudo que não encontrava na sua relação com a Sra. Brabâncio, ela encontrava no labor afetivo abastecido pela aia. “Barbary” era a figura materna perfeita do imaginário de Desdêmona: a pessoa que trançava seu cabelo, lhe vestia, lhe confortava quando estava doente e dançava com ela quando se recuperava.

Mas, afinal, quem tem direito a esse tipo de maternidade? Quem materna e é *maternado* nos moldes dessa maternidade performativa descrita por Desdêmona como o cuidado de uma mãe biológica (p.44)? Historicamente, diversas mulheres negras tiveram esse direito negado enquanto tinham seus corpos escravizados e seus filhos eram vendidos como produtos. Às mulheres negras foi reservado o papel de ser as “mães pretas”. Desde os tempos da escravidão tinham que ser as amas de leite, obrigadas a negar aos seus filhos o colostro materno⁸⁴ enquanto amamentavas os

⁸⁴ Colostro materno é o leite produzido logo após o nascimento do bebê. Geralmente, é secretado entre os três e cinco primeiros dias. Fazemos uma referência ao poema Colostro de Carmem Teresa Elias publicado no livro Raízes: Brazilian Women Poets in Translation.

filhos da sinhá. Era delegada à essas figuras a tarefa de cuidar e criar as crianças, ser mãe delas enquanto não podiam ser as mães de seus filhos.

A mãe preta tornou-se se um estereótipo comum no imaginário sobre as mulheres negras. Não apenas no Brasil, mas também em outros lugares da diáspora. Nos Estados Unidos, por exemplo, é chamado de “*mammy*”. Gonzalez nos diz que imediatamente após a abolição no Brasil, a mulher negra assumiu a posição de pilar de sua comunidade, e “seu trabalho físico foi duplicado, uma vez que era obrigada a se dividir entre o trabalho duro na casa da patroa e as suas obrigações familiares.” (Gonzalez, 2020) Assim, ainda hoje, as mulheres negras são constantemente representadas como mulheres que doam tudo que têm pelo cuidado e servidão aos outros, principalmente as mulheres que ainda trabalham na economia do cuidado como empregadas domésticas e babás. Mulheres que se voltam a prestação de serviço doméstico e frequentemente acabam presas a dependência de famílias de classe média branca que reproduzem os discursos de “quase da família”. Ao nos apresentar “Barbary” através do olhar de Desdêmona, é essa representação que confrontamos inicialmente. Leitores mais atentos questionariam desde o início a descrição da veneziana e se perguntariam o que, de fato, Sa’ran pensava sobre essa relação.

Conceição Evaristo, ao falar sobre o conceito de escrevivência, descreve a figura da Mãe Preta, a imagem fundante do termo

A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. Essa mulher tinha como trabalho escravo a função forçada de cuidar da prole da família colonizadora. Era a mãe de leite, a que preparava os alimentos, a que conversava com os bebês e ensinava as primeiras palavras, tudo fazia parte de sua condição de escravizada. E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de “contar histórias para adormecer os da casa-grande” (Evaristo, 2020, p.30)

A lembrança que Desdêmona tem de Sa’ran como Barbary é dessa figura. No entanto, Sa’ran se apresenta no espaço-tempo pós vida da mesma maneira como a escrita escreviente de mulheres negras hoje se faz viva: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Conceição, 2020, p.30).

Morrison nos apresenta a perspectiva de Sa’ran na cena oito. É Desdêmona que começa o diálogo dizendo o quanto sentiu falta de “Barbary” e lembrando momentos que passaram juntas.

DESDÊMOMA Barbary! Barbary. Chega mais perto. Como senti sua falta. Lembra-se dos dias que passamos no canal? Comemos doces e você guardava o mel para mim sem comer um pouquinho sequer. Compartilhamos tantas coisas.

Fica evidente o quanto as lembranças de Desdêmona só incluem sua perspectiva. Embora use a primeira pessoa do plural “nós”, logo depois diz que a aia não comia nem um pouco do mel. Podemos pensar essa primeira imagem trazida pela veneziana como uma metáfora da relação entre as duas personagens. Para Desdêmona a relação entre elas era doce, mas Barbary/Sa’ran na verdade nunca experimentou o mel dessa relação. Por isso, Sa’ran não pensa duas vezes antes de corrigir Desdêmona

*BARBARY Não compartilhamos nada.
DESDÊMOMA Como assim?
SA’RAN Você nem mesmo sabe o meu nome.*

Barbary? Barbary é o que vocês chamam a África. Barbary é a geografia de quem vem do estrangeiro, da selvagem. Barbary é igual à inimiga astuta e cruel que deve ser derrotada a qualquer preço; mantida a qualquer custo para o prazer dos conquistadores. Barbary é o nome daquelas sem as quais você não poderia viver nem prosperar.

*DESDÊMOMA Então me diga. Qual é o seu nome?
SA’RAN Sa’ran.*

No espaço-tempo criado por Morrison, Sa’ran pode ser direta. Não há rodeios ou a necessidade de se mostrar serviente. Nesse espaço-tempo não há hierarquia de poder entre as duas personagens. Assim, Sa’ran rompe o imaginário adocicado trazido por Desdêmona sobre a relação das duas. O discurso da veneziana muito se assemelha ao que mulheres brancas usam, ainda hoje, para se referir às suas relações com empregadas domésticas, babás negras – “Você é como se fosse família.” “Eu não sei viver sem fulana” “Na verdade, é fulana que manda aqui em casa”. No processo, algumas mulheres negras que trabalham na economia do cuidado caem na romantização dessas relações e podem acreditar que há mais do que a hierarquia patroa-funcionária entre elas. Ao afirmar enfaticamente “Não compartilhamos nada”, a personagem marca a diferença entre elas. A diferença não apenas entre Sa’ran e

Desdêmona, mas também a diferença entre as muitas mulheres negras e suas patroas brancas que a exploram e usam da sua força de trabalho para alcançar sua liberdade – como Gonzalez afirma, foi a empregada doméstica “quem possibilitou e ainda possibilita a emancipação econômica e cultural da patroa dentro do sistema de dupla jornada” (Gonzalez, 2020) – enquanto ainda não incluem suas pautas dentro de um movimento feminista atrasado politicamente.

A peça se inicia com Desdêmona questionando o nome que recebeu dos seus pais e afirmando que esse nome não a define. A partir disso, ela discute o lugar de dominância dos homens que fazem as regras enquanto as mulheres apenas a seguem. Ao trazer o mesmo debate para a fala de Sa’ran, Morrison posiciona Desdêmona em um lugar de dominância também, expondo como o seu privilégio de classe, raça, nacionalidade lhe deu o “direito” de usar um nome para se referir a Sa’ran sem questionar o que esse nome de fato significava.

A escolha de um nome é algo importante. Não é à toa que uma das primeiras ações de um colonizador é nomear o local que invadiu e as pessoas que ali estão. São os nomes que primeiro te definem e te diferenciam de outras pessoas. Nas culturas africanas como a bantu, por exemplo, o nome “é a denominação que permite reconhecê-lo, o sinal da sua situação, da sua origem, da sua atividade, das suas relações com os outros (Altuna, 2006, p. 268). Em livros como *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, quando a personagem Kehinde escolhe o nome do seu primeiro filho e narra a cerimônia de nome – momentos no qual a criança é apresentada aos orixás e aos amigos na cultura iorubana – também é retratado como os nomes podem indicar as condições em que alguém nasceu, ou expressar os dons que a criança tem ou que seria bom que tivesse, assim como sua ancestralidade. Por isso o processo de escolha do nome de uma pessoa é visto como um ritual para diversas culturas africanas. Os nomes costumam ter significado e para muitos eles podem, sim, definir seu futuro. Sa’ran significa “joy” [alegria], assim, seu nome já traz um outro contraste entre as duas personagens, já que Desdêmona significa “misery” [infelicidade]. Ao apresentar o seu verdadeiro nome, Sa’ran retoma não apenas o seu poder e o seu direito de contar sua própria história, mas também a de todos os outros que Desdêmona e seu pares “não poderiam viver e nem prosperar sem” (p.45). Você não pode exercer o poder sobre outras pessoas se eles estão definindo suas próprias identidades e compartilhando suas próprias histórias. Desdêmona diz na cena um da peça “Eu não sou o significado de um nome que eu não escolhi” (p.13), no entanto,

a personagem parece tentar minimizar a importância de Sa'ran reivindicar o seu nome. Ela insiste na sua versão romantizada da relação entre as duas e diz que “seja qual for o seu nome, você era minha melhor amiga”. Sa'ran discorda: “Eu era sua escrava”. Para a veneziana isso não importa, pois *ela* amou Sa'ran toda sua vida e Sa'ran foi a *sua* melhor amiga. Fica evidente como a memória das duas sobre seus momentos juntos são diferentes. Para Desdêmona, os cuidados de Sa'ran eram a prova de que ela a amava como uma mãe biológica ama, mas para Sa'ran era apenas a sua obrigação como aia, como escrava da família.

O fator que faz com que suas visões e experiências sejam tão diferentes é exposto por Sa'ran: “Minha pele é negra. Sua pele é branca. [...] Você não me conhece. Nunca me conheceu.” Consideramos interessante como a escolha de Morrison em pontuar especificamente a cor da pele, e não o conceito de raça, enfatiza a materialidade que as diferenciam no corpo. Historicamente, pensando não apenas o Estados Unidos, país de Morrison, mas também o Brasil, raça está muitas vezes ligada a aspectos biológicos, elementos como cabelo e pele são características que receberam e ainda recebem conotações que foram internalizadas como negativas. É primeiramente na pele que a diferença se constitui. Se classe era um dos complicadores na relação de Emília e Desdêmona, raça é uma questão a mais a ser analisada ao discutir a sua relação com Sa'ran. Entretanto, Desdêmona assume uma postura muito comum para pessoas que não querem admitir o impacto do racismo na sociedade: a de que todos são iguais, que ela não vê cor. A personagem usa como argumento que se casou com um mouro, um homem negro, como se isso a eximisse da possibilidade de reproduzir práticas racistas.

Ao trazer o seu casamento a conversa, um espaço é aberto para um golpe. Como já foi dito, tudo se sabe no espaço-tempo em que se encontram. Assim, Sa'ran sabe que Desdêmona foi vítima de feminicídio, e escolhe tocar nessa ferida. Isso nos fez pensar em como os diálogos da peça são honestos e expõe as armas das personagens e como elas as utilizam. Talvez para uma sociedade que associa a experiência do trauma como algo natural para mulheres negras, enquanto o sofrimento de mulheres brancas é tratado como algo fora da norma, tocar nesse assunto seria algo muito cruel. Muito mais cruel do que tratar com irrelevância o verdadeiro nome de alguém.

Desdêmona responde a provocação de Sa'ran com a lembrança de que as duas morreram por amor. Na cena dois de *Desdemona*, a personagem conta que

Sa'ran morreu depois de seu amado a abandonar. É a mesma história contada em uma conversa entre Desdêmona e Emília, em *Otelo, o mouro de Veneza*. Claro que há muitas diferenças sobre o contexto de morte das duas, e poderíamos discutir sobre como o feminicídio comumente é descrito como um crime passional associado a uma ideia do amor romântico – isso é, monogâmico, cis-heteronormativo, que reforça papéis de gênero – e como, de maneira geral, a violência de gênero contra a mulher é baseada na dominação exercida por homem, sendo a ideologia patriarcal o princípio que a rege. Mas nesse momento nos interessa refletir sobre como as duas mulheres enxergam ou não enxergam, escutam ou não escutam as dores umas das outras.

Desdêmona, assim como Sa'ran, usa suas armas. A veneziana lembra a canção que Sa'ran cantava todos os dias até morrer de tristeza após ser abandonada pelo seu amado. É através da “canção do salgueiro” que a Desdêmona de Shakespeare menciona “Barbary” em *Otelo*. Em *Desdemona*, parceria de Traoré e de Morrison, as canções ocupam um lugar de muita importância. Elas fazem parte da composição das personagens, tem função narrativa e estética, nos apresentam informações importantes da história. Ao trazer um trecho da canção do salgueiro para a peça, Morrison nos dá mais um ponto de análise das diferenças entre o pensar africano e o pensar eurocêntrico. A canção de Shakespeare é uma canção de melancolia, de saudade, de luto a partir de uma perspectiva ocidental sobre a morte. Pensando na nossa experiência negra no Brasil, por exemplo, a música ocupa um lugar diferente. O canto nos constitui e nos alimenta de força. Não é incomum em enterros que pessoas cantem as músicas favoritas do ente falecido. Em protestos contra o genocídio de juventude negra, nós também cantamos. Como a professo Leda Martins disse na aula inaugural do PósAfro em setembro de 2023, para nós a música é uma de nossas armas contra a colonização que tenta transformar nossos corpos dançantes em corpos paralisantes. Acreditamos que é a partir desse lugar negro que o canto ocupa que Sa'ran, em *Desdemona*, recusa essa canção e demanda que Desdêmona a escute.

SA'RAN	<i>Pare. Não</i>
DESDÊMOMA	<i>Escute-me.</i>
SA'RAN	<i>Não, escute você. Não tenho lugar no seu mundo. Faço o que me mandam. Eu te levava o que você queria antes mesmo de você saber. Beijei cada um dos seus cortes e machucados. Segurei-te quando a febre a</i>

fazia tremer, e quando seus pais a faziam chorar. Você nunca teve que lavar suas mãos ou pés ou rosto. Eu fiz isso por você.

Mulheres negras vocalizam suas demandas e pensamentos dentro do movimento de mulheres há muito tempo, mas elas nem sempre foram escutadas. Como já discutimos, a visão eurocêntrica e universalizante do feminismo produz uma incapacidade de reconhecer as diferenças entre as mulheres. Desdêmona cobra de Sa'ran sua escuta, mas não disponibiliza o mesmo. Ainda assim, Sa'ran se faz ser escutada. Desdêmona insiste em trazer suas experiências de restrições por ser mulher para assim encontrar um ponto de conexão entre suas vivências. "Somos mulheres. [...] Minha prisão foi diferente da sua, mesmo assim, ainda foi uma prisão." A próxima pergunta de Desdêmona marca uma mudança no diálogo delas. Como aconteceu em todos os outros diálogos, Morrison parece querer encaminhar a conversa entre as duas personagens para um momento de compreensão. Por isso, a veneziana pergunta "Eu fui cruel alguma vez? Fui?" e Sa'ran responde "Não. Você nunca me machucou ou abusou de mim."

Em "Mulheres, raça e memória", Morrison discorre sobre a sabotagem feminina e questiona os conflitos internos (mal tratos a empregadas domésticas, demissão de assistentes grávidas, votações contra nomeações de outras mulheres à cargos de importância etc.), e atribui o uso das diferenças como um fator que joga mulheres umas contra as outras como uma opinião inventadas por homens. Em *Desdemona*, a autora parece nos apresentar uma outra maneira de enxergarmos as diferenças. Ao reescrever as personagens de Otelo, mulheres que vivem opressões de maneira diferentes e que ocupam lugares também diferentes em sistemas sociais de poder, permitindo que elas apresentem suas limitações humanas, Morrison e Traoré nos mostram como para criar um espaço de aprendizagem e de solidariedade verdadeira entre as mulheres, não podemos simplesmente colocá-las como antagonistas. *Desdemona* é a tradução do mundo masculino no qual mulheres são vítimas do ciúme, ambição e irmandade masculina. Morrison, sendo mulher negra, sabe como mulheres brancas foram, são e podem ser nossas algozes, muitas vezes utilizadas pelo maquinário racista patriarcal para nos machucar, mas o seu pensar criativo amoroso não exclui, não inviabiliza. Ao fazer isso ela não tira a responsabilidade de Desdêmona no sistema de opressão que atinge mulheres

racializadas, mas rearranja o jogo e apresenta a possibilidade de mulheres diferentes aprenderem juntas.

Nesse embate dramático repleto de tensão, Sa'ran recusa a “canção do salgueiro”, recusa a tristeza. Ela diz: *“Chega de choro. O pós vida é tempo e tempo é mudança. Minha música agora é outra.”* A música se mostra mais uma vez como uma peça importante em *Desdemona*, assim como é no pensar negro. Ao reivindicar uma nova canção, Sa'ran rompe com o pensamento ocidental sobre a morte e luto. É uma nova canção em um espaço-tempo pós vida onde a morte não existe mais. Ela não pode morrer novamente. A música cumpre a função descrita por Xênia França em *Preta Yáyá*, canção em homenagem a toda música da diáspora negra,

*Ela vai te seduzir, lhe tirar para dançar
Elevar a dimensões, vai mobilizar, fazer clarão
Vocação para misturar, força para transcender
Almas para elevar, Preta Yayá, devo tudo a você*

A nova canção de Sa'ran é feitiço que traduz como mulheres negras sobreviveram e seguem vivendo, criando mundos no qual podem existir em sua completude. A sua nova canção diz sobre aprendizado, sobre transmutação de emoções mortíferas em vontade de vida. Demonstrando mais uma vez como, para nós, tradução é um ato antológico (Augusto, 2016). É a partir dessa compreensão, e seguindo a maneira amorosa de olhar outras mulheres, que decidimos participar da tarefa de escutar umas às outras, de participar dessa conversa, e de contribuir com o projeto tradutório que começaram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – Uma outra carta

“Diadi nza-Kongo kandongila: Mono i kadi kia dingo-dingo (kwènda-vutukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzingila. Ngiena, kadi yateka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye kalulula.

*Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-
sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes,
de tal modo que eu serei e re-serei novamente.”*

Bunseki Fu-Kiau, tradução por Tiganá Santana

Querida Victória,

Essa carta é para mim mesma. No começo, pensei em escolher como destinatário uma versão minha específica, ainda presa nas concepções de tempo que Morrison e Traoré rasuraram e que essa mesma dissertação questionou. Pensei em escrever pra criança-Victória, que amava estar entre os adultos, sentar-se numa mesa de bar com os pais, dançar *É o tchan*, que não tinha vergonha de nada, se achava a mais inteligente e usava toda oportunidade possível para estar no meio da roda, sendo vista. Depois pensei em escrever para a adolescente, que amava ler, tirava as melhores notas, gostava de falar na sala de aula, mas que, depois de dois anos sendo atacada por colegas, escutou o conselho preocupado da mãe que ficasse mais quieta, que não atraísse tanta atenção... Talvez para a Victória no último ano do ensino médio escutando pela primeira vez sobre negritude, lendo pela primeira vez literatura negra, se tornando uma bikuda no Instituto Cultural Steve Biko. Ou para a caloura no Instituto de Letras ou para a integrante do Traduzindo no Atlântico Negro ou para a recém aprovada no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Pensei em escolher uma dessas versões como se fossem fotografia, presas num tempo estático, passado, distante. Como se eu tivesse sido elas e nunca mais.

Depois lembrei do ensinamento da cosmologia Kongo que li pela tradução de Tiganá. Lembrei do que aprendi lendo professo Leda Maria Martins, em busca de compreender a noção de tempo que Morrison e Traoré posiciona a peça. Entendi como uma pessoa é a materialidade do que prevalece na temporalidade. Habitada de

passado, de presente e de um provável futuro.⁸⁵ De tudo que fui, sou, serei e também do tempo da ancestralidade. Quando tiro meus olhos da tela e olho para fora da janela, dentre as muitas fachadas, a de um prédio em especial sempre me chamou atenção. Já inventei moradores e, de vez em quando, encontro pequenos vestígios de vida quando vejo bem longe, pequenininho, alguém estendendo uma toalha. No entanto, no primeiro olhar, ele é sempre só um prédio. Parece até vazio olhando aqui de fora. Me esforço para lembrar que mesmo distante, imóvel, estático, ainda há gente morando lá dentro, ainda tem gente que se mudou e lembra dele com carinho, ou gente que detesta morar lá e está louco para se mudar. Será que quando me olho no espelho também tendo a ver só a fachada? Corpo vazio? Ou vejo a morada de quem sou hoje, como se nunca tivesse sido a morada de todas as outras Victórias, e como se todas elas não fossem uma só, como se todas não fizessem parte de quem sou nesse milésimo de segundo entre um teclar e outro. Então, decidi escrever para mim, para a que *fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente*. Portanto, assim como a dissertação, vou escrever essa carta usando a primeira, a segunda, a terceira pessoa do plural e as do singular. Todas as vozes possíveis. Porque eu sou nós, sou a gente, sou você e também sou elas.

Para começar, eu quero que você pare de segurar a respiração. Relaxe seus ombros. Se abrace. Levante um pouquinho, beba uma água e, antes de sentar-se novamente, se alongue. Conseguimos. Você escreveu a dissertação. Essa tarefa que parecia impossível e que por muito tempo você considerava o oposto de vida. Quando começou a ficar tão difícil? Quando você começou a esquecer o porquê de ter começado?

Lemos *Desdemona* pela primeira vez no curso de Teatro de Língua inglesa com a professora Denise Carrascosa. Depois de lê-la e discuti-la em sala, você queria falar sobre a peça com todo mundo. Contamos toda a história para a nossa mãe, explicamos com detalhes, falamos sobre Toni Morrison, Rokia Traoré, Otelo, Shakespeare, mas não foi o suficiente, a gente queria que ela lesse. Na época, até passou na sua cabeça fazer uma tradução de brincadeira, rapidinha, especialmente para ela, mas o semestre era longo, você não tinha tempo. Ainda assim, decidiu

⁸⁵ MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.63.

prolongar seu período com a peça e fazer o trabalho final do curso sobre ela. O título do seu trabalho foi “Toni Morrison e uma perspectiva feminista de *Desdemona*”. Eu lembro de, antes de entregar o trabalho escrito para a professora Carrascosa, apresentamos o seminário numa aula com Luciana Reis, na época fazendo o tirocínio do seu doutorado. Ela elogiou nossa apresentação. Luciana – uma mulher que já admirávamos e respeitávamos há anos, pois muito antes de fazer parte do TAN e de a conhecer como tradutora, tinha sido coordenadora do pré-vestibular da Biko quando éramos aluna de lá – foi a primeira a dizer que seria ótimo se eu trabalhasse com a peça no mestrado. Ali nasceu um sonho. Talvez minha mãe pudesse ler *Desdemona*.

Me prolongo nos lembrando dessa história, por várias razões. Primeiro, porque quero falar sobre a importância de ter mulheres negras numa sala de aula. Sobre como fizemos parte de um ciclo bonito de inspiração e de encorajamento negro feminino. Luciana foi aluna de Denise no mesmo curso, e foi por conta dessa aula que conheceu Janus Adams e *St. Stephen: a passion play*, autora e peça que traduziu no mestrado. Quando compartilhei com Denise o sonho de traduzir *Desdemona* num possível mestrado – que só aconteceria em dois anos, pois ainda estávamos no sexto semestre da graduação –, ela acolheu e nunca esqueceu. Eu lembro que, quando fomos ter uma reunião sobre a seleção do mestrado, você até estava meio sem graça de dizer que queria escrever um anteprojeto sobre *Desdemona*, porque com o passar do tempo tinha começado a duvidar da sua capacidade de traduzir aquele texto, mas Denise não tinha esquecido. Ela já começou a reunião como se não tivesse nada a ser discutido sobre o seu objeto de pesquisa. Era *Desdemona*. O apoio dessas mulheres foi uma das suas razões para escolher seguir na universidade. Você queria fazer esse mestrado para também estimular uma garota negra em sua sala de aula a traduzir um texto, a se tornar pesquisadora. Pois nunca separamos a pesquisa da formação docente. Nós somos professoras. Nós gostamos de ser professora. E, para nós, o mestrado é a continuação dessa trajetória.

Além disso, considero importante lembrarmos nosso primeiro contato com a peça, pois o ensaio de apenas sete páginas, escrito no final do curso de Teatro de língua inglesa, já apresentava nossas primeiras reflexões críticas. Em 2018, quando escrevemos pela primeira vez sobre *Desdemona* e sobre como a peça nos apresenta um pensar negro feminista, e, portanto, interseccional, estávamos ainda no início de nossas leituras sobre o feminismo negro. Nesse ensaio, lembro de alguns trechos que duramente descrevíamos a nossa revolta com *Desdemona*, a personagem. Na época,

víamos Desdêmona apenas como uma mulher branca (insuportável) e os diálogos entre ela e as outras personagens estavam ali para escancarar os seus privilégios e mostrar como mulheres brancas são egoístas. Esse sentimento, claro, vinha de uma vivência específica de mágoas e cicatrizes oriundas das interações com mulheres não racializadas. Ele ainda se manteve com a gente por um tempo até começar, de fato, a tradução e a escrita da dissertação. Diversas vezes, esse sentimento nos afastava do texto porque não entendíamos a maneira como Morrison, ao olhar para Desdêmona, branca personagem de um homem branco, estrategicamente nos apresenta como sua compreensão de mundo, sobre as opressões e as diferenças, não exclui, não inviabiliza.

Com o amadurecimento crítico, com as orientações com a professora Denise, e escutando mulheres negras mais velhas, você entendeu que o feminismo negro não está simplesmente buscando comparar as dimensões das violências. Nosso olhar para a peça deveria se direcionar às relações e a como as personagens alcançam o entendimento sobre as dimensões das opressões que cada uma é sujeitada, como lidam com os conflitos dessas diferenças. Nós não poderíamos ler o encontro entre as personagens elegendo uma heroína, uma vilã, posicionando as personagens como meras antagonistas e escolhendo punir Desdêmona em nossa tradução. E isso levou um tempo, claro. Porque era um processo que envolvia nos desvencilhar de uma limitação que era nossa, e transformar o exercício de amadurecimento crítico intelectual como uma forma de ampliar os limites de nossa experiência. Nós precisávamos ser honestas, éticas e não entrar no jogo punitivista, vingativo. Esse foi o convite de Morrison e Traoré. Aceitamos meio receosas, sem saber se podíamos sentar nessa mesa, entretanto, como as personagens, compreendemos muitos mais do que compreendíamos no começo do nosso diálogo.

Você começou essa caminhada dizendo que queria desconstruir imagens e significados atrelados ao ato tradutório. Disse que a universidade era um dos espaços mais difíceis de se traduzir, mas eu acho que a gente demorou muito para tentar, de fato, nos libertar das imagens que nos limitava, das imagens criadas sobre nós, das idealizações sobre o que é ser uma pesquisadora de tradução. Por um tempo, achamos que tínhamos que separar a pesquisa e a escrita da dissertação do que nós considerávamos como vida. A escrita passou ser um trabalho chato que nos impedia de ir à praia, de assistir um filme com meu irmão, de ler os livros que queríamos. Sem perceber você estava mais uma vez reproduzindo àquelas noções sobre

intelectualidade que conversou com Morrison na carta que a escreveu. Você achava que tinha que romper com tudo que te deixava animada para conseguir escrever. No seu imaginário sobre a escrita, você deveria se trancar no seu quarto, sentar-se na frente do computador e só sair de lá quando alcançasse a meta do dia. Você esqueceu que vivemos nas dobras. No movimento, no contato com as outras coisas existentes. A tradução para nós é vida. Assim, os trânsitos e movimentos precisavam fazer parte do nosso fazer tradutório, que estava além do interlinguístico, pois, ao traduzir *Desdemona*, estávamos também nos traduzindo. Estávamos tentando nos traduzir na escrita acadêmica, no espaço universitário, na teoria da tradução, e não podíamos permitir que esses locais nos transformassem em corpos engessados, paralisados. Existimos na dança. E existir é traduzir.

Nosso exercício tradutório aconteceu para além da tradução interlinguística da peça. Recuperando tudo que aprendemos com outras tradutoras negras, sabemos que a tradução negra joga contra as linhas hegemônicas de força, se afasta das estruturas teóricas tradicionais da tradução, e ao extrapolar o interlinguístico, interpreta e comenta o texto, pensando os aspectos socioculturais, a circunstância da sua produção, o contexto que se insere. Nosso processo tradutório de *Desdemona* está em cada letra escrita nessa dissertação, mas também está dentro de nós. Aprendi muito com o texto teatral e ainda temos muito o que aprender. Afinal, essa tradução é provisória. Nenhuma produção de conhecimento é universal. Entender isso foi importante, pois tirou de nossas costas o fardo do perfeccionismo. Não há um manual exato para a tradução dos nossos textos negros. Como tradutora, tentamos nos aproximar do texto e criar nossas próprias estratégias para traduzi-lo. Muito provavelmente existe outros caminhos interpretativos, mas foi necessário que nos desvencilhássemos da ideia de uma tradução “perfeita”, pois só assim poderíamos ter a liberdade que desejávamos. Dessa forma, nos apoiamos na produção teórica de pessoas negras, especialmente mulheres, para nos apontar alguns dos caminhos.

Entregar esse texto faz parte do processo de entender que ainda temos buracos a ser preenchidos. Se denominar tradutora ainda te deixa insegura. Talvez tenhamos mais incertezas agora com o fim dessa etapa do que tínhamos no começo da nossa escrita. Questionamos cada escolha tradutória que fizemos. Acho que decidimos traduzir o texto com comentários para entendermos o processo de tradução. Nossas notas de rodapé apresentam um mix de contextualizações, análise das escolhas estéticas das autoras e justificativas das nossas escolhas tradutórias,

evidenciando todos os aspectos que influenciaram essa tradução. Embora estivéssemos trabalhando com o texto escrito publicado, não conseguimos ignorar o caráter performativo da peça. Ele foi importante para a nossa interpretação sobre o espaço-tempo criado por Morrison e a função dramática das canções, por exemplo. Por isso, as práticas performativas e artísticas afrodiáspóricas, especialmente as de mulheres negras brasileiras, foram nossas maiores referências. As vozes, a escrita, as linguagens de autoras como Conceição Evaristo, Miriam Alves, Geni Guimarães, Luciany Aparecida, Cristiane Sobral, Alessandra Sampaio, Lourdes Teodoro e muitas outras ressoam em nossa tradução porque seus livros estavam na mesa de cabeceira da minha cama. Essas mulheres foram essenciais para que nos autorizássemos a interpretar e traduzir *Desdemona*.

Não tenha medo. Eu que quero ter mais do que só medo. Mais do que medo de ser corajosa e medo de ser medrosa.⁸⁶ Aprendemos com as personagens de *Desdemona* que o silêncio só alimenta o medo. O medo de errar, o medo de acertar, o medo de não ser capaz, o medo de ser criticada, de não conseguir expressar o que quer dizer. Assim como Grada Kilomba, tememos escrever, pois mal sabíamos se as palavras que estávamos usando seriam a nossa salvação ou a nossa desonra.⁸⁷ Nosso desejo era interpretar, comentar e traduzir entendendo a linguagem como agente produtor de identidade, entendendo a tradução como ato ontológico. Era sentar-se embaixo de uma árvore e escutar Morrison, Traoré, Shakespeare, Leda Maria Martins, Lélia Gonzalez, Geri Augusto, Luciana Reis, Denise Carrascosa, bell hooks, Audre Lorde, Tiganá Santana, minha mãe, minha avó e tantas outras e outros, mas também falar, ser escutada, participar da conversa, pensar o que a minha experiência como mulher negra também poderia trazer ao texto teatral. Por isso, temos de arriscar, romper nossos próprios silêncios.

Ainda há muito o que pensar sobre *Desdemona*. Sobre as canções, por exemplo, que sabemos que eram performadas por Rokia Traoré em bambara e não sabemos quem as traduziu para o inglês; ou sobre os monólogos e diálogos entre Desdêmona e Otelo que não traduzimos..., mas tudo bem. Essa pesquisa não

⁸⁶ EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p.113

⁸⁷ KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p.66

precisava ser exaustiva. Aqui, foi apenas o início, Victória. Você ainda não encontrou a liberdade que você queria. Aqui é o começo de um novo tempo, onde eu, nós, na beira de um precipício, pulamos para o sim.

*E não há mais
quem morda a nossa língua
o nosso verbo solto
conjugou antes
o tempo de todas as dores.*

*E o silêncio escapou
ferindo a ordenança
e hoje o anverso
da mudez é a nudez
do nosso gritante verso
que se quer livre.*

(trecho do poema “Da conjuração dos versos”
de Conceição Evaristo.)

Com muito carinho,

Victória.

outubro de 2023

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Geri. A língua não deve nos separar! Reflexões para uma práxis negra transnacional de tradução. In: DENISE CARRASCOSA FRANÇA (Org.). **Traduzindo no Atlântico Negro**: cartas náuticas afrodiaspóricas para travessias literárias. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

CARRASCOSA, Denise (Org.). **Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas Náuticas Afrodiaspóricas para Travessias Literárias**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

CARRASCOSA, Denise. Prefácio à edição brasileira: Uma sismografia de nossos feminismos abolicionistas. In: DAVIS, Angela Y. (et al.) **Abolicionismo. Feminismo. Já**. Tradução de Raquel de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

CASSILHAS, Feibriss Henrique Meneghelli. Duas histórias sobre o gavião contadas no antigo protetorado do sul da Nigéria; ou texto da apresentação da defesa de doutorado de uma tradutora de histórias contadas. In: Denise Carrascosa, Feibriss Cassilhas, Félix Ayoh'Omidire, et al (Org). **Traduzindo no Atlântico Negro**: dinâmicas exusíacas em rotas de fuga e performances de religião afroancestral. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2023, p. 24.

COLLINS, Patricia Hill. Se eu olhasse só o debate nas redes sociais, sairia correndo, afirma Patricia Hill Collins. **Folha de S. Paulo**: 25 de abril de 2021. Entrevista concedida a Denise Mota. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/04/se-eu-olhasse-so-o-debate-nas-redes-sociais-sairia-correndo-afirma-patricia-hill-collins.shtml?origin=folha>. Acesso em: 30 de abril de 2021.

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parencças**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrivivência: a escrita de nós**. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 27-46.

EVARISTO, Conceição. **Canção para ninar menino grande**. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, p. 223-244, 1987.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos Rio Janeiro: Zahar, 2020.

HAY FESTIVAL. Toni Morrison on her re-imagining of Othello. Toni Morrison at Hay Festival 2014. YouTube, 06 de agosto de 2019. Disponível em: <https://youtu.be/1-k-O2yLYOo>. Acesso em: 25 jan. 2021.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KITTS, Lenore. Reviving Desdemona. **Townsend Newsletter**. Setembro/Outubro 2011. Disponível em: <http://townsendcenter.berkeley.edu/publications/septemberoctober-2011/>. Acesso em: 06 jun. 2021

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORRISON, Toni. Mulheres, raça e memória. In: MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima: Ensaios, discursos e reflexões**. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORRISON, Toni. ROOTEDNESS: The Ancestor as Foundation. In: Lara, Ana-Maurine, e Drea Brown (Org.). **Teaching Black: The Craft of Teaching on Black Life and Literature**. University of Pittsburgh Press, 2021.

MORRISON, Toni. **Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

MORRISON, Toni; SELLARS, P.; TRAORÉ, R.; et al. **Desdemona: Dialogues Across Histories, Continents, Cultures**. Palestra proferida na University of California Berkeley, 28 out. 2011 Disponível em: <http://townsendcenter.berkeley.edu/media/desdemona-dialogues-across-histories-continents-cultures/>. Acesso em: 11 dez. 2020.

NÓS. Rotas, bússulas, sextantes, faróis, sota-ventos, porões, portos: nós nas traduções de textos literários negros. In: DENISE CARRASCOSA FRANÇA (Org.). **Traduzindo no Atlântico Negro: cartas náuticas afro-diaspóricas para travessias literárias**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins**, [S. I], v. 1, p. 1-10, 2009.

REIS, Luciana. **Traduzindo na encruzilhada afro-diaspórica: Janus Adams, (São) Steve Biko, eu e nossos mistérios**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016.

RICH, A. When We Dead Awaken: Writing as ReVision. **College English**, v. 34, n. 1, p. 18–30, 1972.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. Londres, England: Routledge, 2006.

SANTANA, T. Tradução, interações e cosmologias Africanas. **Cadernos de Tradução**, v. 39, n. 4, p. 65–77, 19 dez. 2019.

SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos. Tradição e contemporaneidade. Apud: SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: Edufba, 2002.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. Breves considerações sobre um traduzir negro ou tradução como feitiçaria. **LANDA**, v. 7, p. 5-16, 2018.

SCIOLINO, E. ‘Desdemona’ talks back to ‘Othello’. **The New York times** [online], 25 out. 2011. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/10/26/arts/music/toni-morrison-desdemona-and-peter-sellarss-othello.html>. Acesso em: 20 nov. 2020

SELLARS, Peter. **Desdemona takes the microphone: Toni Morrison and Shakespeare’s hidden women**. Palestra proferida na University of California Berkeley, 27 out. 2011. Disponível em: <http://townsendcenter.berkeley.edu/media/peter-sellars-director-desdemona/>. Acesso em: 11 dez. 2020.

SELLARS, Peter. Foreword. In: MORRISON, Toni. **Desdemona**. London: Oberon Books, 2012.

SOYINKA, Wole. Drama and the African world-view. In: SOYINKA, Wole. **Myth, Literature and the African World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

THOMPSON, Ayanna. ‘Desdemona: Toni Morrison’s response to *Othello*. In: D. Callaghan. (ed.), *A Feminist Companion to Shakespeare*, Oxford: Blackwell, 2016. p. 494–506

TRUTH, Sojourner. Eu não sou uma mulher? In: Jesus, Jaqueline Gomes de (org.). **Eu não sou uma mulher? E outros discursos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2019.

TONI Morrison: The Pieces I Am; Direção: Timothy Greenfield-Sanders. Estados Unidos: Magnolia Pictures, 2019.

TRADUÇÃO. In: PRIBERAM, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: < <https://dicionario.priberam.org/tradução>>. Acesso em: 27/07/2022.

TRADUZIR. In: PRIBERAM, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: < <https://dicionario.priberam.org/traduzir>>. Acesso em: 27/07/2022.

TRAORÉ, Rokia. In: Rapetti, Valentina. “Singing Back to the Bard: A Conversation on Desdemona with Rokia Traoré”. **Journal of Adaptation in Film & Performance**, vol. 13, no 3, dezembro de 2020, p. 337–44.